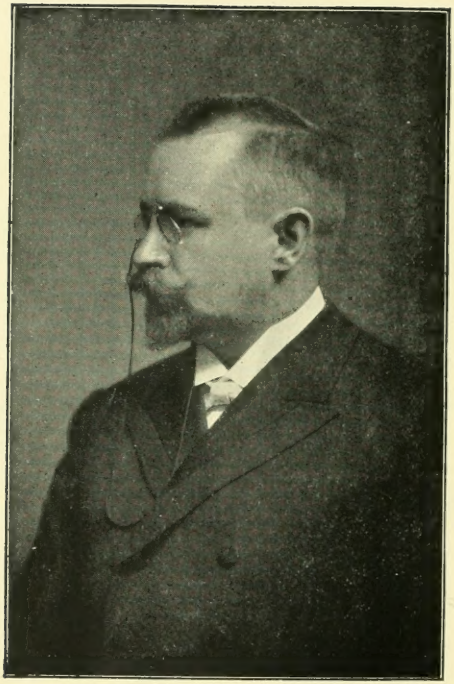
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07909544 4

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/festschriftzum5000mn



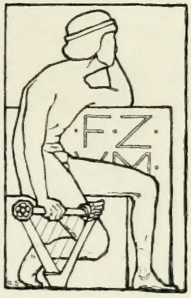
A Landberger

FESTSCHRIFT

ZUM 50. GEBURTSTAG

ADOLF SANDBERGER

ÜBERREICHT VON
SEINEN SCHÜLERN



MÜNCHEN
HOF-MUSIK-VERLAG VON FERDINAND ZIERFUSS ◇ 1918

MAR 21 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
55
S2 F4
1919

Zum Geleit.

Unsere Festschrift kommt vier Jahre zu spät. Sie sollte dem hochverehrten Lehrer am 19. Dezember 1914 zur Feier seines fünfzigsten Geburtstags überreicht werden, war aber in den Anfängen stecken geblieben; der Krieg hatte die Mitarbeiter zumeist in alle Winde zerstreut. Leider beklagen wir einen unersetzlichen Verlust. Drei der Getreuesten, Felix Schreiber, Bruno Studeny und Eduard Wahl fanden den Heldentod. Andrerseits hielt es schwer, mit dem und jenem, der seine sichere Mitwirkung zugesagt hatte, in Fühlung zu bleiben; der eine war unerreichbar, der andre nicht mehr in der Lage sein Versprechen rechtzeitig einzulösen. Fritz Berend gedachte zwölf Briefe A. Sartorio's mitzuteilen, Hugo Daffner einen Beitrag über Rossini, Tobias Norlind in Malmö einen solchen über den Bergamaskentanz des 16. Jahrhunderts, Felix Schreiber † hatte eine Handschrift über Piccinis Buona Figliuola unter der Feder, Studeny † plante ein Kapitel aus der Geschichte der Sonate. Weitere Themen hatten in Aussicht gestellt Ernst Bücken, Adolf Chybiński, R. Cahn-Speyer, Bruno Hirzel, Oskar Kaul, Otto Mayr, R. Oppel, H. Scholz, James Simon, O. Sonneck und Benno Ziegler. Als sich dann der Krieg seinem Ende zuneigte, wurden die Arbeiten wieder aufgenommen, allmählich sammelte sich der Rest der Heimgekehrten, und nun freuen wir uns, daß wir unsern literarischen Nachzügler — nicht zum wenigsten durch die Opferwilligkeit des Verlags — dem Krieg doch noch abgetrotzt haben. Ist auch die Schar der Mitarbeiter zusammengeschmolzen, so bleibt ihr doch der matte Trost erspart, den Willen für das Werk darzubieten. Aber auch die Ungenannten, sie alle, die der Sandberger-Schule angehören, sind mit dem Herzen dabei, ihrem Meister dieses Zeichen der Verehrung aufzurichten!

Zugleich erfüllen wir die angenehme Pflicht, dem Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe als hochsinnigen Förderer unseres Werkes unsern ehrerbietigsten Dank abzustatten. Freundliche Beihilfe gewährte uns bei den Vorarbeiten der inzwischen verblichene Justizrat A. Wallner.

München und Bückeburg, Weihnachten 1918.

Alfred Einstein, Theodor Kroyer, Carl August Rau, Gustav Friedrich Schmidt, Gottfried Schulz, Otto Ursprung, Bertha Antonia Wallner.

Geleitwort des Verlages.

Freudig gingen wir im Frühsommer des Jahres 1914 an die Arbeit, als uns die besondere Aufgabe gestellt war, die Festschrift zur Feier des 50. Geburtstages Professor A. Sandbergers in unseren Verlag zu übernehmen; wir setzten unseren ganzen Stolz darein, dem Werke ein Gewand zu geben, das in gleicher Weise den Jubilar wie den Verlag ehren sollte. Wenn wir heute zu unserem großen Bedauern feststellen müssen, daß bei weitem nicht alles nach unseren Intentionen ausgefallen ist, wenn so mancher Wunsch unbefriedigt bleiben mußte, so dürfen wir wohl die durch die langen Kriegsjahre bedingten Verhältnisse im Buchdruckgewerbe zu unserer Entschuldigung anführen.

München, im Mai 1919.

Der Verlag.

Inhalt.

Seite

Zum Geleit III

Karl Blessinger, Versuch über die musikalische Form 1

Richard Hohenemser, Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik 21

Hermann Junker, Zwei „Griselda"-Opern 51

Theodor Kroyer, Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius 65

Ludwig Schiedermair, Briefe Johann Philipp Käfers 121

Gottfried Schulz, Musikbibliographie und Musikbibliotheken 129

Alfred Einstein, Ein Bericht über den Turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella 135

Albert Geiger, Juan Esquivel. Ein unbekannter spanischer Meister des 16. Jahrhunderts 138

Kurt Huber, Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts. Eine methodologische Skizze 170

Ludwig Landshoff, Über das vielstimmige Accompagnement und andere Fragen des Generalbaßspiels 189

Gustav Friedrich Schmidt, Die älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts 209

Eugen Schmitz, „In questa tomba oscura" 258

Charlotte Spitz, Die Opern „Ottone" von G. F. Händel (London 1722) und „Teofane" von A. Lotti (Dresden 1719); ein Stilvergleich 265

Otto Ursprung, Aus dem Felde 272

Bertha Antonia Wallner, Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert 275

Theodor W. Werner, Einige Melodien zu lateinischen Gedichten Philipp Melanchthons 287

Versuch über die musikalische Form.

Von

Karl Blessinger, Ulm.

I.

In der gewaltigen Fülle musiktheoretischer Literatur nimmt die Erörterung formaler Probleme einen verhältnismäßig sehr bescheidenen Platz ein. Was wir heute Formenlehre nennen, ist im Grund genommen erst ein Produkt des 19. Jahrhunderts; was wir in früherer Zeit — und auch da im allgemeinen nicht vor dem 18. Jahrhundert — finden, sind zwar bedeutungsvolle Ansätze zu Einzeldisziplinen, aus denen sich in der Folge die Theorie von der Form zusammensetzt, aber der Begriff der musikalischen Form ist dem 18. Jahrhundert noch gänzlich fremd, ja noch in manchem Musiklexikon der Mitte des 19. Jahrhunderts wird man vergeblich nach einem Artikel über die Form suchen. Die Musiktheorie älterer Schule, deren bedeutendste Vertreter Fux, Albrechtsberger und Sechter sind, sieht ihre höchste Aufgabe in der Darstellung der Gesetze des Kontrapunkts und der Fuge; nur wenige fortschrittlich gesinnte Männer, an ihrer Spitze Mattheson, hielten zunächst die Beschreibung einzelner spezieller Formen, vor allem der wichtigsten Elemente der Suite, für notwendig. Ein systematisches Durcharbeiten der Materie war natürlich ausgeschlossen, da es an den nötigen Vorarbeiten auf dem Gebiete der „reinen Formenlehre" gänzlich fehlte; diese kam im 18. Jahrhundert nicht über Versuche der Darstellung des Aufbaues im kleinen, der Gliederung der Melodie, der Elemente der Rhythmik etc. hinaus. Bahnbrechend scheint auch hier Mattheson gewirkt zu haben, und die Ergebnisse, die erzielt wurden, waren vielfach recht bedeutend (Heinrich Christoph Koch, Jérôme de Momigny etc.); leider gingen die meisten dieser Theoretiker viel zu sehr von der Poesie aus, ja sie be-

schwerten teilweise, wie z. B. Koch, ihre Darstellung noch mit antiker Metrik, was natürlich die Ergebnisse ihrer Forschungen beeinträchtigte. Am weitesten, soweit sich aus der Vorrede zu seiner leider unvollendeten Kompositionslehre ersehen lässt, ist Scheibe in die Materie eingedrungen, in dessen „kritischem Musicus" sich auch mehrere wichtige Beiträge zur speziellen Formenlehre finden.

Durch den gewaltigen Aufschwung der Instrumentalmusik, den die Wiener Klassiker, vor allem Beethoven, herbeiführten, wurde auch die theoretische Betrachtung auf eine ganz neue Grundlage gestellt, wenn auch dadurch die alte Schule keineswegs sofort verdrängt wurde, wie das Beispiel Sechters zeigt. Die Einführung des Begriffs der Form in die Theorie geht unzweifelhaft auf den Einfluß der Klassiker zurück: der erste Theoretiker, der gegenüber der herrschenden Lässigkeit [1]) mit Nachdruck auf die Notwendigkeit formaler Schulung für jede Art der Komposition hinwies, Anton Reicha, stand in persönlichem Verkehr mit Haydn und Beethoven. Reicha bringt noch keine systematische Darstellung der klassischen Formen; sein Werk erschien in Paris, wo damals die klassische Instrumentalmusik noch wenig bekannt war, aber um so wertvoller sind seine sonstigen formalen Analysen, und gerade die vorurteilslose Betrachtung auch anderer Formen zeichnet Reicha vor allen seinen Nachfolgern aus, die ihre ganze Darstellung auf die klassischen Formen zuschneiden [2]). Die „reine Formenlehre" [3]) beginnt nun zwar die Formgebung im großen zu analysieren; aber anstatt einer Untersuchung der Grundlagen der klassischen Formen wird eine Apologie dieser Formen geboten und dabei die Betrachtung des Aufbaus im kleinen ganz empfindlich vernachlässigt, so daß in letzterer Beziehung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Erkenntnis gegenüber dem Ende des 18. Jahrhunderts weit zurückstand. Es ist das Verdienst von Westphal und vor allem von Riemann, daß gegen diese Entwicklung, deren tiefsten Punkt wohl die Kompositionslehre von Lobe bildet, eine kräftige Reaktion eintrat, die dann überhaupt zu einer neuen Darstellung der Formenlehre durch Riemann führte [4]). Diese Darstellung zeichnet sich vor

[1]) Vgl. Reicha, Kompositionslehre. Übersetzt von Czerny. S. 478.

[2]) Auch Czerny hat in seine Übersetzung der Reichaschen Kompositionslehre eine wenig durchdachte Beschreibung der Sonate an ganz unpassender Stelle eingefügt.

[3]) Der Ausdruck geht offenbar auf Marx zurück, der die Kompositionslehre in einen „reinen" und einen „angewandten" Teil scheidet, ohne freilich den Unterschied scharf durchzuführen.

[4]) Katechismus der Kompositionslehre. 2 Teile. 1889. Zitiert ist hier immer die 4. Auflage 1910.

denen der Vorgänger Riemanns auch noch durch Einbeziehung der vorklassischen Formen in den Kreis der Betrachtung aus; aber leider ist Riemanns Betrachtungsweise nicht, wie es wissenschaftlichen Grundsätzen allein entsprechen würde, historisch-genetisch, sondern retrospektiv; er geht von den klassischen Formen als den normalen aus und glaubt aus ihnen das Prinzip aller musikalischen Formgebung, nämlich die Dreiteiligkeit nach dem Schema A—B—A, ableiten zu können, und in dieses Schema, das in der Tat auf die Formen der klassischen und romantischen Zeit vielfach anwendbar sein mag, werden nun auch die älteren Formen gewaltsam eingezwängt. Riemanns System ist für alle späteren Leistungen auf dem Gebiet der Formenlehre vorbildlich geworden; und wenn auch die meisten seiner Nachfolger von den schlimmsten Auswüchsen dieses Systems sich fernhalten, so ist doch eine Änderung der Fundamente nirgends zu konstatieren. Zweck der folgenden Ausführungen ist es nun, eine Anregung zu geben für eine künftige Darstellung der Formenlehre auf neuer, historisch einwandfreier Grundlage, und zu erweisen, daß die unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und Möglichkeiten auch auf diesem Gebiete sich niemals restlos in der Enge eines bestimmten Systems unterbringen läßt [1]), am wenigsten in einem System, dessen Grundlage die komplizierten Endresultate einer langen Entwicklung bilden.

II.

Das wichtigste formbildende Element ist der Wechsel von leichten und schweren Teilen, zunächst von leichten und schweren Taktteilen. Der schwere Taktteil oder Schwerpunkt ist, soferne er nicht allein steht, stets mit dem vorhergehenden, niemals mit dem nachfolgenden leichten Teil verbunden [2]). Der zweizeitige Takt bildet die Grundform; der drei- und vierzeitige Takt entsteht durch Dehnung des Schwerpunktes des zweizeitigen Taktes [3]). Die Schwerpunkte können auf verschiedene Art

[1]) Vgl. Leichtentritt, Formenlehre. S. 1: „Form im ersten, allgemeinen Sinne kann nicht Gegenstand einer systematischen Lehre sein. Sie ist Sache des musikalischen Instinkts, des Geschmacks, der Erfahrung". Danach bliebe die Erforschung der Form im allgemeinen der ästhetischen Betrachtung vorbehalten. Diese hat aber, wie sehr viele Beispiele erweisen, fast vollständig versagt; dagegen scheint mir die Analyse der einzelnen formbildenden Elemente mehr Erfolg zu versprechen

[2]) Diese Formulierung des Gesetzes der Motivbildung ist dem von Riemann festgehaltenen Schema leicht-schwer vorzuziehen, da nach diesem Schema der Anfang mit dem schweren Taktteil fälschlicherweise als Ausnahmefall erscheint.

[3]) Der ursprüngliche Volksgesang kennt freilich die strenge Gleichheit der Zählzeiten nicht; vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. IX, 1, S. 133, auch Lach, Studien zur Geschichte der ornamentalen Melopöie. Der dreizeitige Takt kommt offenbar dem volks-

disponiert werden, nämlich entweder durch Koordination oder durch Subordination.

Die alte Polyphonie in ihrer Blütezeit kümmert sich um die Schwerpunkte wenig. So lange der Tenor die führende Stimme war, waren natürlich auch die Schwerpunkte des Tenors maßgebend; als das aber aufhörte und jede Stimme gleichberechtigt wurde, bekamen auch die Schwerpunkte aller Stimmen gleiches Gewicht. Da es nun zum Wesen der wirklichen Polyphonie gehört, daß jede Stimme ihre eigenen Schwerpunkte besitzt, so werden die Schwerpunkte als solche überhaupt nicht mehr empfunden, und daraus erklärt sich die „Unendlichkeit" der Melodie in der Musik dieser Zeit [1]). Die folgende Epoche bringt ein beständiges Ringen der alten polyphonen mit der neuen homophonen Schreibweise, deren Resultat zunächst nur ein deutlicheres Hervorheben der Schwerpunkte ist, wobei aber die Schwerpunkte einander durchaus koordiniert werden. Den letzten und zugleich höchsten Punkt dieser Entwicklung stellt die Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs dar [2]). Die Koordination der Schwerpunkte, bei der im allgemeinen Zäsuren sich nur in größeren Abständen, nach den Kadenzen, finden, begünstigt das Zustandekommen großer Formen weit mehr als das System der Subordination, bei dem vielfach nach je zwei Takten ein fühlbarer Einschnitt erfolgt. Daß die großen klassischen Formen auf dem System der Sub-

tümlichen Rhythmus am nächsten, da Dokumente, wie die Lieder der Minnesänger und Troubadours und die Estampies, auch echte alte Volksmelodien (vgl. Erk-Böhmes Liederhort), nach neueren Forschungen ausschließlich diesen Takt aufweisen. Auch ist die Periodisierung, die ja aus der Volksmusik stammt, in Stücken ungeraden Takts viel früher und vollkommener entwickelt als in solchen von gerader Taktart: so sind in den Gabrielischen Canzonen die Episoden deutlich in Zweitaktgruppen gegliedert, während die Hauptsätze noch keinerlei Gliederung aufweisen, und in der deutschen Tanzliteratur um 1600 ist die Gliederung der Pavanen noch viel primitiver als die der Galliarden; in dieser Beziehung sind besonders instruktiv die neuen fünfstimmigen Pavanen und Galliarden von Valentin Haußmann 1605. Übrigens finden wir schon einige Jahrhunderte früher in den Estampies wohlgegliederte achttaktige Perioden im ungeraden Takt. Die Periodisierung des geraden Taktes ist in Frankreich etwas früher ausgebildet als in Deutschland; man vergleiche z. B. die Danceries im 23. Band der Maîtres musiciens de la Renaissance française mit gleichzeitigen Dokumenten der deutschen Instrumentalmusik.

[1]) Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. I. S. 25. (4. Aufl.).

[2]) Auch das deutsche Lied des 17. Jahrhunderts bevorzugt, im Gegensatz zum 18. Jahrhundert, wo es scharfe Periodisierung zeigt, die freiere, koordinierende Disposition der Schwerpunkte. Der Unterschied mag zu einem nicht unwesentlichen Teil auf der Verschiedenheit des poetischen Metrums beruhen, das überhaupt mit dem musikalischen Rhythmus in engem Zusammenhang steht, worüber jedoch die Untersuchungen noch lange nicht abgeschlossen sind.

ordination der Schwerpunkte beruhen, steht zu dieser Behauptung nur in scheinbarem Widerspruch; denn die ganze Musik unserer großen klassischen Zeit ist als eine Ausnahmeerscheinung zu betrachten, die nur auf Grund einer ins Riesenhafte gesteigerten musikalischen Kultur zu verstehen ist und deren Größe nicht zuletzt darauf beruht, daß in ihr die Schwierigkeiten der Form in einer Weise überwunden sind, daß selbst das Unzulängliche noch vollkommen erscheint. Und seit der nachklassischen Zeit wollen die Klagen darüber nicht verstummen, daß den Komponisten, die sich an große Formen wagten, der dazu nötige große Atem fehle, ein Mangel, der sicherlich ebenso sehr den formalen Prinzipien dieser Meister als ihrer Erfindungskraft zuzuschreiben ist.

Die Subordination der Schwerpunkte erfolgt in der Art, daß sich leichter und schwerer Taktteil zum Takt, leichter und schwerer Takt zur Zweitaktgruppe, leichte und schwere Zweitaktgruppe zum Halbsatz, leichter und schwerer Halbsatz zur Periode zusammenschließen. Natürlich geht es nicht an, in dieser Weise mechanisch fortzufahren, und man wird über die Periode hinaus nur selten eine weitere Subordination der Schwerpunkte finden; höchstens kommt ab und zu noch ein Doppelsatz von 16 Takten vor. Viel häufiger ist es, daß die Gliederung nicht so deutlich betont wird, daß also eine Art Zwischenstufe zwischen dem koordinierenden und dem subordinierenden System eintritt. Beispiele dafür finden wir in der deutschen Suite, in der altitalienischen Sonate und nicht zuletzt in der Frühgeschichte der Oper (bei Monteverdi und seinen Nachfolgern). Bei den Klassikern ist die Gliederung zwar deutlich, aber nicht aufdringlich ausgesprochen, und die einzelnen Perioden sind ungezwungen miteinander verbunden; sie sind nicht, wie so vielfach bei den Romantikern, isoliert, da die Kadenzen sich häufig als Scheinkadenzen erweisen. Natürlich sind im Aufbau der Perioden auch bei den Klassikern vielerlei Unregelmäßigkeiten vorhanden, die zu erörtern und zu erklären hier nicht der Ort ist; sie sind zudem bei Riemann erschöpfend behandelt [1]). Nur von einer Erscheinung soll noch gehandelt werden, die der bisherigen Theorie als Ausnahmeerscheinung galt, vom Dreitaktrhythmus [2]).

Riemann hat [3]) den Dreitaktrhythmus wegzudisputieren versucht, indem er alle Dreitakter entweder als Zweitaktgruppen mit Schlußbekräftigung oder als verkürzte Halbsätze erklärt. Wir finden aber in

---

[1]) Freilich geht auch hier Riemann in seiner Systematisierung vielfach zu weit.

[2]) Für die sechstaktige Periode von 3 × 2 Takten gilt natürlich dasselbe.

[3]) A a O. I. S. 94 ff

der Literatur aller Zeiten [1]) Dreitaktrhythmen, die sich auf die Riemannsche Manier nur ganz unbefriedigend erklären lassen und Anlaß geben, einen Unterschied zu machen zwischen echten und abgeleiteten Dreitaktrhythmen, wie das bereits Reicha [2]) getan hat. Riemann hat das Ungenügende seiner Thesen über diesen Gegenstand offenbar selbst gefühlt; er klammert sich, um sein System zu retten, an den Begriff der Takttriole, der zwar auf den ersten Blick nicht uneben, für die Dauer aber doch nicht haltbar erscheint.

III.

Die geschlossenen Formen lassen sich in zwei große Gruppen teilen, deren eine die Gliederung in zwei, und deren andere die Gliederung in drei Hauptteile als Hauptmerkmal aufweist. Die Ausdehnung des Ganzen sowie die Disposition der einzelnen Teile kommt dabei nicht in Betracht. Von weitaus größerer Wichtigkeit ist die zweiteilige Form, die auch viel früher zu einem höheren Grad von Vollkommenheit sich entwickelt hat als die dreiteilige.

Die Gliederung in zwei oder drei Hauptteile, die einzeln durch Kadenzen in sich abgeschlossen sind, ist zunächst ein Charakteristikum des Tanzes, und aus der Tanzmusik stammt auch der Brauch, die einzelnen Teile durch Wiederholungszeichen einzuschließen. Die Tanzstücke, die die zweiteilige Form aufweisen, sind zunächst ganz kurz; jeder der beiden Teile hat ungefähr die Ausdehnung einer achttaktigen Periode, wenn diese auch oft der Gliederung entbehrt. Wie aus den im vorigen Abschnitt gegebenen Andeutungen leicht zu ersehen ist, muß in der zweiteiligen Form das Hauptgewicht auf dem zweiten Teile liegen, dieser also an Ausdehnung dem ersten Teil gleich oder überlegen sein; wo eine Gliederung im einzelnen vorliegt, werden demnach Dehnungen, Schlußbestätigungen usw. vor allem im zweiten Teil zu finden sein. Eine Untersuchung der Literatur in diesem Sinne ergibt in der Tat nur verschwindend wenige Ausnahmen von dieser Regel.

Die Instrumentalmusik, die sich aus der alten Polyphonie entwickelt hatte, also die Kanzone und ihre Fortsetzung, die Sonate, konnte erst dann in formaler Hinsicht etwas leisten, nachdem sie das Formprinzip der Teilung des Satzes in zwei Reprisen von der Suite bzw. Kammer-

[1]) Am häufigsten in Frankreich, das zwar in rhythmischer Beziehung nicht so viel Mannigfaltigkeit aufweist wie Deutschland, aber seine Typen am klarsten ausgeführt hat. Vortreffliche Beispiele bieten die Chöre in Beaujoyeux Ballet de la Reine. 1584.

[2]) A. a. O. S. 392 ff., 456

sonate übernommen [1]) und an die Stelle des bisherigen regellosen Kadenzierens gesetzt hatte, wobei auch die Modulationsordnung der Suite beibehalten wurde, die ja schon in sehr früher Zeit der modernen entspricht. Auch kontrastiert, wie in der Suite, so in der Sonate das thematische Material weder der einzelnen Teile unter sich noch innerhalb der Teile. Daß in Sonatensätzen größeren Umfanges die beiden Teile selbst wieder eine Gliederung in mehrere koordinierte Perioden [2]) aufweisen, ist klar; jedoch erfolgt diese Gliederung noch nicht nach bestimmten Grundsätzen, und jedenfalls bleibt den Schlußkadenzen gegenüber den anderen Kadenzen das Hauptgewicht bewahrt. Nur sehr langsam und zaghaft entwickelt sich aus der Gliederung der beiden Teile das zweite Thema, das zunächst noch sehr unselbständig bleibt und nur den Charakter eines Seitenthemas, nicht eines Gegenthemas besitzt.

Lange Zeit bestand die Übung, den zweiten Teil des Satzes mit dem in die Dominanttonart transponierten Anfang des ersten Teils beginnen zu lassen, so daß nach Einführung des Seitenthemas die tonartliche Anordnung der Themen im zweiten Teil der des ersten Teils gerade entgegengesetzt ist. Nun ist der Wiedereintritt des Hauptthemas der gewichtigste Schwerpunkt im ganzen Satz, und dieser Einsatz verliert durch die Transposition viel von seinem Nachdruck. Daher wurde [3]) bald dieser Einsatz in die Haupttonart zurückverlegt und der transponierte Anfang bildet nur den Beginn eines rückmodulierenden Zwischenteils, einer Durchführung. Dieser Zwischenteil ist aber keineswegs als selbständiger Mittelsatz aufzufassen, auch dann noch nicht, nachdem durch Haydn die thematische Arbeit in die Durchführung eingedrungen ist; er dient ja nur der Vorbereitung des Wiedereinsatzes von Hauptthema und Haupttonart, ist auch damit in einer Reprise vereinigt und nicht durch eine Kadenz abgeschlossen, seine Wirkung entspricht also

---

[1]) Doch hat gelegentlich die Canzone aus sich selbst die Zweiteiligkeit zufällig gefunden: man vergleiche die bei Wasielewski abgedruckte Canzone la Capriola von Maschera, die zwei Teile aufweist, deren jeder wieder aus zwei gleichlautenden Hälften besteht. So kennt die Kanzone auch die Abrundung des Satzes durch Wiederkehr des Anfangs, ohne daß damit das Schema A—B—A prinzipiell eingeführt ist; von diesem Schema kann nur gesprochen werden, wenn die Teile in richtigem Verhältnis zueinander stehen, und dies ist nicht in der Kanzone, sondern zuerst einzig und allein in der Suite der Fall. Aus dem angeführten Grunde ist auch Riemanns These von einem rein tonartlichen A—B—A unhaltbar.

[2]) Periode hier im weiteren Sinne eines Abschnittes zwischen zwei Kadenzen gebraucht: die Sonate emanzipiert sich ja noch lange nicht von der „unendlichen" Melodie

[3]) Auf dem Umweg über das Konzert; vgl. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. S. 108.

nur etwa der des Generalauftakts, dem Riemann beim Aufbau der Periode eine so große Wichtigkeit beimißt. Festzuhalten ist jedenfalls, daß die Sonatenform auch in ihrer modernen Gestalt ursprünglich durchaus eine zweiteilige Form ist. Eine Änderung trat erst ein, als die motivische Arbeit, die anfänglich nur dem Zweck diente, den Wiedereinsatz des Hauptthemas besonders wirksam vorzubereiten, schließlich zum Selbstzweck wurde, wodurch die Durchführung an Ausdehnung derartig wuchs, daß sie der Themenaufstellung ungefähr gleichkam und daß sie wirklich zu einem selbständigen Satzglied wurde. Diese durchgreifende Änderung geht auf Beethoven zurück, der freilich schon in späteren Werken Haydns Ansätze dazu gefunden hatte, und durch das Mißverständnis der nachklassischen Zeit wurde diese Anordnung, die eben nur dem Riesengeiste eines Beethoven angemessen war, statt als Ausnahme als Regel hingestellt, und dies ist mit ein Grund, weshalb die Romantiker den großen Formen so wenig gewachsen waren [1]).

Auch sonst machte die Sonatenform noch mancherlei Änderungen durch, die allmählich ihren Zerfall herbeiführten. Einen Anfang dazu bildet die schon vor Beethoven ab und zu vorkommende Weglassung der Wiederholungszeichen im zweiten Teil, wodurch das Gleichgewicht der einzelnen Teile eine kleine Verschiebung erfuhr [2]). Von viel einschneidenderer Bedeutung ist es, daß der erste Teil, die Themenaufstellung, seine Einheitlichkeit nach und nach durch das Überwuchern der Seitenthemen verlor. Zur Zeit der höchsten Blüte der Sonatenform war die erste Reprise ebenso wie der ganze Satz in zwei Teile geschieden, deren zweiter etwas größer war als der erste und außer dem Seitenthema noch eine kurze Koda enthielt. Der Seitensatz dehnte sich nun allmählich aus; er wurde zu einem wirklichen Gegenthema erhoben und sogar die Koda wurde zu einer selbständigen Themengruppe ausgebaut, so daß der erste Teil in drei koordinierte selbständige Themengruppen zerfällt. Am deutlichsten ausgeprägt ist diese Art der Behandlung der Sonatenform in den Symphonien Bruckners, in denen auch die Durchführungsteile so gewaltige Dimensionen aufweisen, daß Bruckner im

[1]) Auch Mendelssohns Formgebung erscheint uns heute mehr als geistreiche Nachrechnung denn als wirklich notwendige Gestaltung.

[2]) Ein ähnliches Verhältnis der einzelnen Teile finden wir im deutschen Minne- und Meistergesang (zwei Stollen und Abgesang). In der Sonatenform wird die Konsequenz aus diesem Vorgang, nämlich der Verzicht auf die Wiederholung auch des ersten Teils, erst sehr spät und keineswegs allgemein gezogen; nur die Opernouverture (und das Konzert) bleibt ganz ohne Wiederholungszeichen

ersten Satz seiner neunten Symphonie die Durchführung mit der Wiederholung der Themen zu verschmelzen sich veranlaßt sah. Damit ist die Sonatenform aus der Dreiteiligkeit wieder zur ursprünglichen zweiteiligen Gestalt zurückgekehrt, deren zweiter Teil nur eine Erweiterung des ersten ist [1]).

Zwischen dem einfachsten und dem kompliziertesten Typus der zweiteiligen Form, zwischen dem einfachen Tanzstück und dem Sonatensatz existiert natürlich eine große Anzahl von Zwischenstufen, die vor allem in den langsamen Sätzen der Divertimenti sich finden, und von dort aus auch in die langsamen Sätze der Sonate übergegangen sind und schließlich noch in den Miniaturen der romantischen Zeit ab und zu vorkommen. Die rückmodulierenden Zwischenglieder dieser Sätze sind eben so wenig selbständig als in dem älteren Typus der Sonatenform; auch sie leiten ohne Kadenz in die Wiederkehr des Hauptthemas über.

Eine etwas selbständigere Stellung nimmt der Mittelteil in der Scarlattischen da capo-Arie ein, deren Formtypus allerdings schon viel früher zu finden ist [2]). Dies beruht auf der veränderten Disposition des Hauptsatzes, der vollständig in der Haupttonart verbleibt und darin auch schließt. Dadurch bleiben die Modulationen ganz und gar dem Mittelsatz vorbehalten, und dieser ist durch eine Kadenz oder Halbkadenz in einer verwandten Tonart abgeschlossen. Hier besteht tatsächlich die Berechtigung, von dem Schema A—B—A zu sprechen; dennoch ist die da capo-Form nicht ganz den dreiteiligen Formen zuzurechnen, da der Mittelteil thematisch sich eng an den Hauptteil anschließt.

Die dreiteiligen Formen teilen sich in zwei durchaus verschiedene Gruppen, deren eine das Schema A—B—C aufweist und das wichtige Formelement der Steigerung in die Musik gebracht hat [3]), während die andere, die dem Schema A—B—A folgt, den selbständigen Kontrast einführt. Dreiteilige Formen mit thematischer Einheitlichkeit, die den zweiteiligen analog gebaut sind, sind äußerst selten; in venetianischen Opernsymphonien sind sie vereinzelt zu finden; da sie sich aber für Stücke größeren Umfangs nicht eignen, sind sie bald völlig verschwunden. Die Form A—B—C findet sich vor allem in den Anfängen der deutschen Suite; die einzelnen Teile haben ungefähr die gleiche Ausdehnung wie bei den zweiteiligen Tanzstücken derselben Zeit. Thematisch sind die

[1]) Auch Brahms hat gelegentlich (z. B. im ersten Satz seiner vierten Symphonie) die Durchführung und die Wiederholung der Themen zu einem einzigen Teile vereinigt.

[2]) Er kommt z. B. schon bei den spanischen Lautenmeistern des 16. Jahrhunderts vor.

[3]) Einzelne Erscheinungen, wie die Ansätze zu Steigerungen in den Kanzonen Gabrielis, kommen hier nicht in Betracht

Teile untereinander weder identisch noch kontrastierend; der zweite Teil ist in kleineren Notenwerten gehalten als der erste, der dritte wiederum in kleineren Notenwerten als der zweite. Die Diminution kennt nun freilich bereits die weit ältere Variation, doch dient sie dort nur der Verzierung, während hier ihr Zweck durchaus die Steigerung ist, und konsequente Steigerung in diesem Sinne kennt die Form der Variation erst nach dieser Zeit. Der Formtypus A—B—C, der für umfangreichere Gebilde ebenfalls ungeeignet ist, verschwindet bald[1]) oder geht in der Variationenform auf[2]). Die letztere ist zu erklären als eine konsequente Steigerung unter Elision der leichten Teile; die Steigerung kann sich beziehen auf die Bewegung, auf die Polyphonie (Engführung) und auf die Dynamik; meistens werden zwei dieser Elemente oder auch alle drei zusammenwirken.

Der Formtypus A—B—A ist ursprünglich als kleiner Zyklus gehalten; er tritt zuerst auf in den Tanzstücken, die im Verlauf der Entwicklung zu den alten, bereits im Erstarren begriffenen Formen der Suite hinzugekommen sind, in Menuett, Passepied, Gavotte und deren Verwandten. Zwei selbständige Stücke gleicher Gattung, natürlich mit kontrastierender Thematik und meist von verschiedener Stimmenzahl (Trio!), die beide die einfache zweiteilige Form mit Reprisen aufweisen, werden nebeneinander gestellt und zum Schluß wird das erste Stück wiederholt. Damit sind zwei neue formbildende Elemente in den Kreis unserer Betrachtung einbezogen: der selbständige Gegensatz und die unveränderte Wiederholung. Beides finden wir in der zweiteiligen Form nie: auch das breitest ausgeführte Gegenthema ist dort mit dem Hauptthema verbunden, und stets ist die Wiederkehr des ersten Teiles im zweiten mit einer einschneidenden Veränderung (Transposition) verbunden. Auch ist in der zweiteiligen Form der zweite Teil der Regel nach der gewichtigere, während in der dreiteiligen Form die drei Teile im allgemeinen von gleicher Bedeutung sind, woran auch der Umstand nichts ändert, daß der dritte Teil auf die Wiederholung seiner beiden Abschnitte, um einer ermüdenden Wirkung vorzubeugen, verzichtet. Ganz rein ist freilich in späterer Zeit die dreiteilige Form nicht häufig zu finden, namentlich seit dieser Formtypus nicht mehr auf Tanzstücke beschränkt blieb und auf freiere Bildungen übertragen wurde.

Durch Vermehrung der Gegensätze entstehen fünf-, sieben- und mehrteilige Formen. Bekannt ist der Typ des Menuetts mit zwei Trios

[1]) Doch finden wir noch bei Fux dreiteilige Menuette dieses Aufbaues, und sogar in Webers Preziosa zeigt noch ein Instrumentalsätzchen diese Form.

[2]) Vgl. die im 18 Jahrhundert sehr häufigen Menuette mit Variationen.

aus dem Divertimento, vor allem bei Mozart; er ist später von Schumann in den Scherzi seiner Symphonien etc. wieder aufgenommen worden. Je größer die Zahl der Gegensätze ist, um so mehr wird, namentlich wenn die Gegensätze nicht wiederkehren, die Form ihre Geschlossenheit verlieren; das bekannteste Schulbeispiel dafür ist der erste Satz des Schumannschen Faschingsschwanks.

Ein Hauptsatz mit mehreren Gegensätzen findet sich auch in der Form des alten Rondeau und in der kunstvolleren des klassischen Rondos. In dem letzteren ist meist nur eines der Gegenthemen zu voller Selbständigkeit erhoben, und vielfach wird die Geschlossenheit dieser Form durch Annäherung an die Sonatenform — es existiert eine ganze Reihe von Zwischentypen — erhöht. Das ältere Rondeau dagegen ist schließlich geradezu zerfallen und weist keinen klar definierbaren Typus mehr auf, seitdem der Hauptsatz im Verlaufe des Stückes transponiert wiederkehrt und die Couplets, anstatt zum Hauptsatz zu kontrastieren, diesem ihr thematisches Material entnehmen.

Dem Rondeau verwandt, wenn auch dem Ursprung nach durchaus von ihm getrennt, sind die Formen, die der Verschmelzung des Ricercar mit der Kanzone ihr Dasein verdanken; bei ihnen ist der Grundtypus immer ungefähr derselbe, indem nämlich die Fugierung eines Hauptthemas durch freiere Episoden von verschiedenem thematischem Gehalt unterbrochen wird. Hierher gehören in erster Linie die raschen Sätze der französischen Ouverture, dann freie Präludien, Capricci usw.; auch die alte Konzertform, die freilich die strenge Fugierung im allgemeinen nicht kennt, ist dazu zu rechnen. Die Stücke, die diesem Formtypus angehören, haben im einzelnen jedes einen anderen Aufbau; vielfach werden sie an entscheidender Stelle eine deutlich ausgeprägte Kadenz in der Dominant- bzw. Paralleltonart besitzen und daher der zweiteiligen Form auch dann zuzuweisen sein, wenn gegen den Schluß ein kleineres Stück des Anfangs unverändert wiederkehrt. Eben wegen dieser Variabilität sind diese Formen, denen auch die Fuge noch zuzurechnen ist, individualisierender Behandlung leichter zugänglich als die Sonatenform, die durch freiere Anwendung eben fast immer destruiert wird und durch das beständige Gleichmaß aller ihrer Repräsentanten schließlich zum beengenden Schema erstarrte.

Den selbständigen Gegensatz kennt auch die zweiteilige Form; hier kann aber der Gegensatz niemals denselben Charakter und dasselbe Tempo aufweisen wie der Hauptsatz, während dies doch, wie wir gesehen haben, bei der dreiteiligen Form die Regel ist. Vielmehr muß der Nachsatz dem Vordersatz gegenüber eine fühlbare Steigerung bringen, die

durch Beschleunigung des Tempos, meist auch durch Wechsel der Taktart erzielt wird [1]). Diese Form ist vor allem in der schroffere Kontraste liebenden Oper heimisch; seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird sie an Stelle der da capo-Form für die Arie bevorzugt und hält sich bis tief ins 19. Jahrhundert. Wird der Arie noch ein begleitetes Rezitativ vorangestellt, so wird die Form dreiteilig: A Rezitativ, B Vordersatz, C Nachsatz der Arie. Dies ist die einzige Möglichkeit den Formtypus A—B—C auf größere Stücke anzuwenden.

In der Instrumentalmusik kommt die zweiteilige Form der eben besprochenen Art nur selten vor, und auch in diesen Fällen kommt der erste Teil niemals, wie bei der Arie, dem zweiten an Ausdehnung nahe, vielmehr wird er stets nur den Charakter einer kurzen Einleitung zeigen; er ist ja meist nur ein verkümmerter selbständiger Satz einer zyklischen Form, so vor allem in den ersten Sätzen von Sonate und Symphonie und in der Opernouverture. Etwas bedeutsamer ist der erste langsame Teil in der alten französischen Ouverture, die von den Instrumentalformen noch am ehesten dem besprochenen Typus der zweiteiligen Form zugezählt werden kann; der langsame Teil, der den Beschluß bildet, wird sehr oft weggelassen — schon bei Lully — und ist in allen Fällen an Ausdehnung nur sehr unbedeutend; vielfach wird er durch Vergrößerung der Notenwerte des schnellen Teils ersetzt.

IV.

Das Grundgesetz der musikalischen Form, der Wechsel leichter und schwerer Teile, gilt naturgemäß auch für die höchste formale Einheit, für den Zyklus. Aber gerade in den zyklischen Formen finden wir aus mancherlei Gründen die Praxis sehr häufig im Widerspruch mit der Theorie. Zunächst ist das Gewicht eines Satzes im Vergleich zum vorhergehenden oder nachfolgenden Satz durchaus nicht so einfach zu bestimmen, insbesondere wenn die Ausdehnung der einzelnen Sätze nicht sehr verschieden ist; so tritt an die Stelle der Forderung des Gewichtsunterschiedes die Forderung des Kontrastes der einzelnen Sätze nach Tempo und Charakter, und nur für den Schlußsatz bleibt das Verlangen nach einer Steigerung des Gewichts gegenüber den vorhergehenden Teilen des Zyklus bestehen. Aber auch diese Gesetze sind im Verlauf der Ge-

[1]) Doch kommt es auch vor, daß der Vordersatz in raschem, der Nachsatz in langsamerem Tempo geht, vgl. Leporellos Registerarie in Mozarts Don Giovanni. Die Steigerung durch Diminuendo (das Wort im weitesten Sinne aufgefaßt) ist ein namentlich in moderner Musik häufig angewandter Effekt

schichte der zyklischen Formen nur selten erfüllt worden; psychologische Gründe und die verschiedene Einzelentwicklung der Teile der Zyklen haben dem entgegengewirkt.

Von den beiden Hauptarten der zyklischen Instrumentalformen hat die Suite im Lauf der Zeiten die einschneidenderen Veränderungen erfahren. Die älteste Form ist die Nebeneinanderstellung von Pavane und Galliarde, die zwar ein typisches Beispiel des Kontrastes bietet, aber bereits den Nachteil hat, den die Suite im ganzen Verlauf ihrer Geschichte nicht los geworden ist, daß nämlich der Schlußsatz dem Anfang gegenüber viel zu leicht gebaut ist. Typische Zusammenstellungen, die für längere Zeit allgemeine Gültigkeit besaßen, finden wir in der Folgezeit nicht; stets hat in der Suite das Beiwerk, die Zusätze, eine im Verhältnis zu den Hauptformen zu große Wichtigkeit gehabt. Erst der Folge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue kommt wieder für die Betrachtung der zyklischen Formen im allgemeinen größere Bedeutung zu. Ursprünglich bilden diese vier Tanzformen starke Gegensätze und sind somit für die Zusammenstellung zum Zyklus vortrefflich geeignet. Aber die beiden ersten Teile haben im Laufe der Zeit so viel Ähnlichkeit gewonnen, daß trotz der Verschiedenheit der Taktart ihre Nebeneinanderstellung fast als Tautologie wirkt, und außerdem ist ihr Bau allmählich so schwerfällig geworden, daß die Sarabande und Gigue notwendig dagegen abfallen mußten, trotzdem die rasche Bewegung der Gigue an und für sich eine Steigerung bedeutet und die bedeutendsten Meister gerade der Gigue durch Einführung der fugierten Arbeit und durch Vergrößerung des Umfanges größere Bedeutung zu verschaffen suchten. Eben durch diese Mängel des Aufbaues, die auch große Meister nur selten ganz vergessen machen konnten — die Bedeutung der Suiten dieser Meister liegt vor allem in den Einleitungssätzen und in den Einschiebseln — machten es den neu aufkommenden Tänzen, vor allem dem Menuett, leicht, die bisherige Form der Suite überhaupt völlig zu verdrängen.

Im Gegensatz zur Suite ist die Sonate anfänglich nicht eigentlich eine zyklische Form; sie wird erst eine solche, nachdem sie das kanzonenmäßige Wesen der freien Gestaltung der Episoden innerhalb der Satzes abgestreift hat. Die Ordnung der Sätze in der reinen Kirchensonate (langsam-schnell-langsam-schnell) entspricht zwar den oben formulierten Anforderungen durchaus; aber eben die gleichmäßige Anordnung der zwei Hauptgruppen des Zyklus verleitet leicht auch zu Wiederholungen, die nicht nur ermüdend wirken, sondern auch an musikalischem Gehalt keine Steigerung, vielmehr eine Abschwächung bedeuten, da auch bei den größten Meistern gegen den Schluß eines Werkes häufig ein Nach-

lassen der Erfindungskraft sich bemerkbar macht. So ist es nicht verwunderlich, daß sich Elemente der Suite in die Kirchensonate eindrängen, und in erster Linie natürlich in den Schlußsatz. Hier ist die Gigue herrschend geworden, deren polyphone Arbeit den stilistischen Zusammenhang mit den vorhergehenden Sätzen wahrt, indes ihre lebhafte Bewegung einen fühlbaren Gegensatz dem ernsthaften ersten Allegro gegenüber gewährleistet. Im übrigen sind die Dimensionen der Teile in der Kirchensonate nicht sehr wohl ausgeglichen; die langsamen Sätze treten an Ausdehnung und Gewicht oft sehr hinter den bewegten zurück, so daß sie vielfach nur als Einleitungen dieser anzusehen sind. In dieser Hinsicht ist der Aufbau des gleichzeitigen Konzerts, das mit dem raschen Satz beginnt und dem langsamen Mittelsatz größeren Raum gewährt, viel vollkommener.

Die Formen der Suite und Sonate durchdringen sich mit der Zeit gegenseitig mehr und mehr; das Ergebnis ist auf der einen Seite das Divertimento, auf der anderen die moderne Anordnung der Sonate. Das Divertimento unterscheidet sich von der Sonate durch die größere Anzahl und den leichteren Gehalt der Sätze; was beiden gemeinschaftlich und in formaler Beziehung von höchster Wichtigkeit ist, das ist die Einführung des Menuetts, dessen Stelle zwischen einem langsamen und einem schnellen Satze, in der Sonate also zwischen Mittelsatz und Finale, sich befindet. So lange das Menuett ein echtes Menuett ist, bildet es eine durchaus befriedigende Vermittlung der beiden umgebenden Sätze; anders wird die Sache jedoch, wenn das Menuett scherzoähnlichen Charakter annimmt oder direkt zum eigentlichen Scherzo wird. In diesem Falle liegt die Gefahr sehr nahe, daß dieser Satz sich dem Charakter des Finales, namentlich wenn dieses leichter gefügt ist, so sehr angleicht, daß von einem Kontrast dieser beiden Sätze kaum mehr die Rede sein kann.

Auch die beiden ersten Sätze des Zyklus haben sich teilweise einander im Ausdruck stark genähert. Den Anstoß dazu gab Schubert, dessen erste Sätze nicht, wie das vor ihm üblich war, in schnellem, sondern fast immer in gemäßigtem Zeitmaß gehalten sind, während die zweiten Sätze nach älterer Manier Andantes, nicht wie bei Beethoven breitgetragene Adagios sind. Kommt dazu noch Ähnlichkeit der Taktart, wie in der unvollendeten Symphonie Schuberts, so ist wiederum der Kontrast fast gänzlich aufgehoben, und wenn in solchem Fall noch die beiden letzten Sätze in der oben beschriebenen Weise gleichen Charakter haben, so ist die Symmetrie des Aufbaues dadurch empfindlich gestört, und wie in der alten Kirchensonate zwei gleichwertige Hälften vorhanden sind, indem der erste Satz mit dem dritten, der zweite mit dem vierten

korrespondiert, so ist hier der Zyklus in zwei divergierende Hälften gespalten, während der erste und zweite Satz einerseits, der dritte und vierte Satz andererseits fast dasselbe sagen. Extrem typische Beispiele dieses Falles sind freilich sehr selten, doch sind viele Werke vorhanden, die in den einen oder anderen dieser Fehler verfallen sind, und namentlich macht sich im Laufe des 19. Jahrhunderts das Bestreben nach einer Verwischung der Tempogegensätze immer deutlicher bemerkbar, was natürlich dem Gedeihen der zyklischen Formen nicht sehr förderlich war.

Die Viersätzigkeit der modernen Sonate hat noch mancherlei Modifikationen erfahren, die aber größtenteils nur vereinzelt geblieben sind, da auch sie die Mängel des viersätzigen Zyklus nur in seltenen Fällen zu verdecken imstande waren. Dahin gehört zunächst die Umstellung der Mittelsätze, so daß das Scherzo an zweiter, der langsame Satz an dritter Stelle erscheint. Auf diese Weise ist das in kleinem Stil gehaltene Rondo besser vorbereitet als bei der normalen Ordnung; hier wird aber häufig der Kontrast zwischen den ersten beiden Sätzen in beinahe stilwidriger Weise verstärkt werden. Auch die Annäherung der beiden Mittelsätze unter sich, wie sie vor allem Brahms häufig versucht hat, führt nicht zum Ziel; einer der Mittelsätze erscheint überflüssig, und es zeigt sich überhaupt, daß vom theoretischen Standpunkt aus die Dreisätzigkeit, wie sie uns im klassischen Konzert und in der Sonate — das Wort diesmal im engeren Sinn genommen — vor Beethoven entgegentritt, der Viersätzigkeit durchaus vorzuziehen ist und daß die großen und vollkommenen Werke des viersätzigen Typus eben nur Ausnahmeerscheinungen darstellen [1]).

In dreisätzigen Zyklen ist auch das Problem des Finales nicht von solcher Schwierigkeit wie in viersätzigen, jenes Problem, an dem fast alle Meister des 19. Jahrhunderts gescheitert sind, am tragischsten vielleicht Bruckner. Ein ernsthaftes Finale, wie es durch Beethoven fast zur Regel erhoben worden ist, wird vielfach nur eine abgeschwächte Wiederholung des Gehaltes des ersten Satzes bringen und ein leichtgefügtes eben keine Lösung der durch die vorhergehenden Sätze erzeugten Spannung bewirken. In einem dreisätzigen Zyklus wird nun ein Zwischencharakter des Finales viel eher zu erzielen sein als in einem viersätzigen, in dem dieser Zwischencharakter meist schon durch das Scherzo vorweggenommen sein wird.

---

[1]) Es darf hier vielleicht an die alte Theaterregel erinnert werden, daß Stücke mit ungerader Aktzahl durchschnittlich bedeutend besser sind als solche mit gerader; wenn man den Sätzen eines Instrumentalzyklus gleiches Gewicht unter sich zuerkennt, mag hier ein vergleichbarer Fall vorliegen.

Über die Zweisätzigkeit, die in der Sonate bis auf Beethoven häufig auftritt, ist nicht viel zu sagen. Der zweite Satz sollte naturgemäß dem ersten gegenüber eine Steigerung bringen; dies ist jedoch nicht immer der Fall; die Vorliebe der Zeit für allzu leicht gefügte Schlußsätze bricht auch hier vielfach durch.

Für zyklische Vokalwerke lassen sich typische Bildungen kaum nachweisen; die Struktur solcher Werke hängt ja doch in erster Linie von der poetischen Unterlage ab und die Verschiedenheit der Besetzung der Gesangstimmen — Solo, Soloensemble, Chor usw. — wird von selbst die nötigen Kontraste erzeugen.

V.

Unsere Untersuchung hat ergeben, daß die Disposition der Schwerpunkte die musikalische Form zwar sehr wesentlich mitbestimmt, daß aber auch noch andere Elemente bedeutenden Einfluß auf die äußere Gliederung ausüben: Wiederholung, Kontrast und Steigerung. Ein System der allgemeinen Formenlehre müßte etwa nach folgenden Gesichtspunkten aufgestellt werden:

1. Der Aufbau im kleinen erfolgt nach zwei verschiedenen Prinzipien, nämlich entweder durch Koordination oder durch Subordination der Schwerpunkte.

2. Im großen lassen sich zwei Gruppen von Formtypen unterscheiden, nämlich solche, die thematisch in allen Teilen dasselbe Material aufweisen und solche, deren Teile thematisch kontrastieren.

A. Formen mit einheitlichem Themenmaterial.

a) Zweiteilige Formen. Der zweite Teil kommt dem ersten an Ausdehnung mindestens gleich. Der erste Teil schließt nicht in der Haupttonart; der zweite Teil führt zur Haupttonart zurück, und zwar erfolgt die Rückmodulation im Verlauf der veränderten Wiederholung der Themen oder sie wird in ein besonderes, unselbständiges Zwischenglied verlegt. Das Zwischenglied kann entweder eine einfache Überleitung sein oder durch motivische Arbeit kunstvoller gestaltet werden (Durchführung). Das Zwischenglied wird bisweilen ausgedehnt und erreicht dann fast den Umfang des ersten Hauptteils, in diesem Fall entstehen Abarten der dreiteiligen Form. Die zweiteilige Form kann ein, zwei und drei Themen aufweisen, die jedoch sämtlich im ersten Teil vorkommen müssen. Sind zwei Themen vorhanden, so wird ihr Verhältnis

zueinander am besten der Einteilung des ganzen Satzes proportional gestaltet werden; drei Themen dagegen werden einander gleichgestellt.

b) Die da capo-Form. Sie hat mit der zweiteiligen Form die thematische Abhängigkeit des modulierenden Zwischengliedes vom ersten Hauptteil gemeinsam, hat jedoch darin Ähnlichkeit mit den dreiteiligen Formen, daß der erste Teil in der Haupttonart schließt, der Zwischensatz am Schlusse kadenziert und die Wiederholung des Hauptsatzes — von melodischen Verzierungen abgesehen — unverändert erfolgt. Die da capo-Form weist meist nur ein einziges Thema auf, das unter Koordination seiner Perioden länger ausgesponnen ist.

c) Mehrteilige Formen. Die dreiteiligen Formen dieser Gruppe bringen im zweiten und dritten Teil nicht etwa eine mehr oder minder veränderte Wiederholung des im ersten Teil enthaltenen thematischen Stoffes, sondern eine Weiterspinnung desselben unter fortwährender Steigerung, so daß der zweite Teil dem ersten, der dritte dem zweiten an Ausdehnung mindestens gleich ist. Es ist hier meist nur ein Thema von geringerer Ausdehnung vorhanden, ebenso wie in der Variation, die die Zahl der Teile beliebig vermehren kann, da sich ihre Teile viel enger an das Thema anschließen; im übrigen herrscht auch in der Variationenform das Prinzip der fortwährenden Steigerung.

B. Formen mit kontrastierendem Themenmaterial.

a) Zweiteilige Formen. Da das kontrastierende Thema des zweiten Teils dem ersten Thema gegenüber eine besonders deutlich fühlbare Steigerung bringen muß, ist auch das Tempo der beiden Teile verschieden. Die einzelnen Teile sind meist nach der zweiteiligen Form der Gruppe A mit einem Thema aufgebaut. Der Vordersatz ist entweder selbständig (in diesem Falle kann die Form durch Vorsetzen einer kurzen Einleitung auch dreiteilig werden) oder nur ein vorbereitender Einleitungssatz. Der erste Teil ist stets durch eine Kadenz oder Halbkadenz in verwandter Tonart abgeschlossen.

b) Dreiteilige Formen. Die Teile sind einander gleichwertig und durch Kadenzen abgeschlossen. Der erste und dritte Teil sind gleichlautend, der zweite enthält den Gegensatz. Zwischen den zweiten und dritten Teil schiebt sich ab und zu eine Rückmodulation nach der Haupttonart ein. Jeder Teil hat seine eigene Haupttonart, in der er auch schließt; im übrigen sind die Teile im einzelnen meist wiederum nach der zweiteiligen Form der Gruppe A mit einem Thema gegliedert.

c) Mehrteilige Formen (Rondos). Bei der einfachsten Art

rondoähnlicher Formen ist der Aufbau der eben beschriebenen dreiteiligen Form analog, nur folgt nach der Wiederkehr des ersten Teiles ein zweiter Gegensatz, worauf das Ganze durch eine nochmalige Wiederholung des ersten Teils abgeschlossen wird. Mehr als zwei Gegensätze sind selten in dieser Abart der Rondoformen. Kunstvoller wird die Rondoform, wenn der erste Teil die dreiteilige Form A—B—A andeutet, worauf der Gegensatz folgt und das Stück durch Wiederholung des ersten Teils abgerundet wird. Weitere rondoartige Gebilde entstehen durch polyphone Durchführung eines kürzeren Hauptthemas, die durch eine Reihe freier Episoden unterbrochen wird; hier erscheint das Hauptthema im Gegensatz zu den anderen Formen dieser Art häufig auch transponiert.

3. Für den Aufbau von Zyklen gilt als Hauptgesetz, daß der Schlußsatz den Höhepunkt des Werkes bringt [1]). Zyklische Formen sind also geradezu auf das Finale hin anzulegen. Zweisätzige Zyklen werden der Regel nach einen ähnlichen Aufbau zeigen wie die zweiteilige Form der Gruppe B; mehrsätzige Zyklen verlangen eine deutliche Abwechslung langsamer und schneller Sätze; zwischen diese eingeschobene Sätze von mittlerer Bewegung sind nur in Ausnahmefällen von guter Wirkung. Vorbereitende Einleitungssätze werden besser mit dem ersten Hauptsatz verbunden als selbständig gelassen; überhaupt sollen in den zyklischen Formen die einzelnen Sätze an Ausdehnung nicht zu sehr verschieden sein.

Der Unterschied zwischen „architektonischer" und „psychologischer" Form beruht nicht so sehr auf dem Gegensatz der äußeren Disposition als auf dem Gegensatz der inneren Ausfüllung des formalen Schemas. Immerhin wird die architektonische Form den Hauptwert auf klare Gliederung im einzelnen legen und daher für den Aufbau der Themen die Subordination der Schwerpunkte und für den Aufbau der Sätze die dreiteiligen Formen mit kontrastierendem Mittelteil bevorzugen, indes die psychologische Form hauptsächlich sich der Steigerung in allen ihren Abarten bedient und die Koordination der Schwerpunkte häufiger anwendet, die auch dem Zustandekommen langatmiger Sätze viel günstiger ist als die Subordination. Wie jedoch die oben charakterisierten Haupttypen sich in mannigfacher Weise verschmelzen können, so ist auch eine Verschmelzung des architektonischen und psychologischen Formprinzips sehr wohl denkbar und in den Werken unserer größten Meister, eines Bach und Beethoven, auch tatsächlich erreicht.

---

[1]) Es ist besonders zu beachten, daß dieser Höhepunkt auf verschiedene Arten geschaffen werden kann und daß insbesondere auch langsame Schlußsätze den Höhepunkt enthalten können.

VI.

Nach welcher Richtung bewegt sich nun die moderne Entwicklung der musikalischen Form? Daß die letzten Jahrzehnte in dieser Beziehung äußerst unproduktiv waren, ist eine alte, nur zu berechtigte Klage, und auch heute noch machen sich nur geringe Anzeichen zu einer Besserung bemerkbar; es zeigt sich nur allenthalben ein krampfhaftes Suchen nach neuen Formen für die neuen Gedanken, an denen unsere moderne Musik wahrhaftig nicht arm ist. Greifbare Erfolge haben diese Bemühungen bisher kaum zu verzeichnen; der Niedergang der formalen Kultur gegen Ende des 19. Jahrhunderts war zu empfindlich, als daß bereits jetzt wieder eine bedeutendere Höhe erreicht sein könnte.

Einiges über die Tendenz der formalen Entwicklung des 19. Jahrhunderts wurde bereits erwähnt: das Streben nach Vermehrung der Themen und das Verschieben des Schwergewichts der Teile; beides ist als Anfang des Aufgebens der Geschlossenheit in der Form zu bewerten. Dazu kommt noch die Tendenz zur Rückkehr von der Mehrsätzigkeit zur Einsätzigkeit, und zwar ist diese Tendenz nicht erst in der Liszt-Wagnerschen Schule, sondern bereits bei Mendelssohn deutlich bemerkbar. Mendelssohn hat in seiner schottischen Symphonie die Sätze unmittelbar aneinander angeschlossen; seine Ouverturen sind zum großen Teil reine Programmmusik und tragen keineswegs mehr den Charakter einer Eröffnungsmusik, den noch die Beethovenschen Ouverturen durchaus festhalten. Auch die Melodik entwickelt sich nicht in der günstigsten Weise; an die Stelle weit ausgesponnener Themen treten kurze Motive, ja sogar — insbesondere in der Zeit nach Wagners Tod — bloße Akzente. In den letzten Jahren kommt noch dazu in rhythmischer Beziehung eine immer mehr zunehmende Verschwommenheit, ferner das Verschwimmen der Tempounterschiede, und hauptsächlich auch der stets fortschreitende, freilich schon von Fétis[1]) vorausgesehene Zerfall der Tonalität, der immer mehr zu einem ziel- und planlosen Modulieren geführt hat. Brauchbares Neue ist auf formalem Gebiet seit der klassischen Zeit nicht mehr geschaffen worden; der Versuch, die Form durch außermusikalische Mittel (Programm) zu bestimmen, kann als endgültig gescheitert angesehen werden. Viele Werke der modernen Programmmusik sind nicht nur ohne Programm, sondern sogar unter Zuhilfenahme der programmatischen Erklärung unverständlich; der Hörer irrt ratlos zwischen dem Programm und seiner musikalischen Illustration hin und her. So ist

[1]) Grand traité d'harmonie. S. 191.

das Bestreben der modernen individualistischen Richtung, an die Stelle des toten Schematismus der nachklassischen Zeit neue Werte zu setzen, fruchtlos geblieben. In manchem erinnert, wie man sieht, der heutige Zustand der formalen Entwicklung der Musik an den zur Zeit Gabrielis, und wie damals durch einen Umschwung auf harmonischem Gebiet, nämlich die Einführung der homophonen Setzweise, durch die auch die Einführung der modernen Tonalität vorbereitet wurde, dem Fortschritt auf formalem Gebiet die Bahn geebnet wurde, so sind auch jetzt von dem hoffentlich nicht mehr allzu fernen Durchdringen eines neuen harmonischen Systems für die Form entscheidende Vorteile zu erwarten.

Die Versuche, auf der Grundlage der klassischen Formen Neues zu schaffen, werden wie bisher, so auch in Zukunft mißlingen. Wie schon im zweiten und vierten Abschnitt angedeutet wurde, bedeutet jede Veränderung der klassischen Formen eine Destruktion derselben, und von den Werken der modernen Zeit, die sich an die klassischen Formen anlehnen, sind diejenigen in formaler Hinsicht die besten, die diese Formen am reinsten bewahren. Der moderne Geist braucht deshalb noch nicht verbannt zu werden; das zeigt z. B. Adolf Sandbergers prächtiges Streichquartett in e-moll, das bei durchaus modernem Inhalt die klassische Form aufs pietätvollste bewahrt. Derartige Werke können freilich der Natur der Sache nach nur Ausnahmeerscheinungen bleiben und von Jahr zu Jahr wird die Möglichkeit, diese Art und Weise des Schaffens weiter zu pflegen, geringer. Um eine neue formale Kultur von größerer Bedeutung zu erreichen, ist es unbedingt notwendig, auf primitivere Formen zurückzugehen und aus ihnen neue Möglichkeiten zu entwickeln; vor allem ist die Abkehr von der Dreiteiligkeit und die Rückkehr zur Zweiteiligkeit unerläßlich. Anregungen können auch vielleicht entnommen werden aus dem Verfahren Wagners im Meistersinger- (und Tristan-) Vorspiel, im Steigerungsteil die Themen, ähnlich wie es in der alten Doppelfuge geschah, gleichzeitig wiederzubringen und nicht zuletzt wird die Pflege der Variationenform, die ja in tonaler Hinsicht die wenigsten Schwierigkeiten bietet, neue Wege weisen können; die Variation ist auch die erste Form, in der seit dem Wiedererwachen des formalen Interesses Bedeutendes geleistet worden ist.

Formale Eigentümlichkeiten in Robert Schumanns Klaviermusik.

Von

Richard Hohenemser, Berlin-Halensee.

Es herrscht kein Zweifel darüber, daß mit den Klavierwerken, welche Robert Schumann von seinem 20. bis zu seinem 30. Lebensjahre schuf und veröffentlichte, eine entschieden neue Erscheinung in die Kunstwelt trat. Weder ihre Polyphonie und Polyrhythmie, welche von der Kontrapunktik Bachs wesentlich verschieden sind, noch die Art ihrer kühnen Harmonieverbindungen und Modulationen war vorher dagewesen, ganz zu schweigen von der melodischen Erfindung selbst, welche mit den eben genannten Momenten eng zusammenhängt. Auch darüber ist man sich klar, daß Schumann in der Formgebung von seinen Vorgängern abweicht, indem er, wie alle Romantiker seiner Zeit, die kleinen Formen, also das einsätzige Klavierstück bevorzugt, und indem er sich selbst da, wo er größere Gebilde schafft, vom Bau der klassischen Sonate mehr oder weniger abseits hält. H. Abert meint, im Grunde seien alle seine Klavierwerke von Opus 1 bis 23, unter welchen sich, wohl gemerkt, auch seine drei Sonaten befinden, Phantasiestücke (H. Abert, Robert Schumann, 2. Auflage, Harmonieverlag, Berlin 1910), und bei Ph. Spitta heißt es: „Am Beginn seiner Komponistenlaufbahn bediente sich Schumann mit Vorliebe der knappen Tanz- oder Liedform und setzte längere Stücke aus solchen kleinen Formen mosaikartig zusammen, anstatt einen Inhalt in großem Zuge zu entwickeln.“ (Ph. Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumanns, Leipzig, Breitkopf & Härtel). In beiden Äußerungen liegt, was die großen Formen betrifft, ein Tadel, und Spitta führt ausdrücklich aus, die formalen Mängel würden durch die Schönheit und den Phantasiereichtum des Einzelnen aufgewogen. Mir scheint nun, daß gerade die Neuerungsversuche Schumanns auf dem Gebiet der großen

Formen noch nicht eingehend genug betrachtet worden sind. In der Tat besteht auf diesem Gebiet seine Eigentümlichkeit darin, daß er längere Sätze in der Regel durch Nebeneinanderstellung mehr oder weniger selbständiger, in sich abgeschlossener Teile bildet. Doch fragt es sich, ob er dabei niemals über das mosaikartige Zusammensetzen hinauskommt, oder ob es ihm nicht doch auch gelingt, die scheinbare bloße Reihe in eine wirkliche Einheit, d. h. in ein künstlerisch befriedigendes Ganzes zu verwandeln, und für die Fälle, in welchen dies bejaht werden müßte, fragt es sich weiter, mit welchen Mitteln er die Vereinheitlichung erreicht, für die Fälle aber, in welchen es verneint werden müßte, was den Mangel an Einheitlichkeit wohl verschuldet haben mag. Bei einer solchen Untersuchung müssen auch Schumanns spätere Klavierwerke herangezogen werden, und ferner darf die Absicht des Meisters, ganze Sammlungen äußerlich getrennter Klavierstücke als künstlerische Einheiten wirken zu lassen, nicht unbeachtet bleiben.

Beginnen wir mit der Betrachtung derartiger Sammlungen.

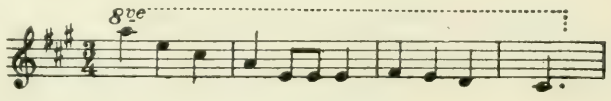
Der Umstand, daß ein Heft eine poetisierende Überschrift trägt und daß dieser die Einzelüberschriften entsprechen, läßt an sich noch keine Entscheidung darüber zu, ob die betreffenden Stücke als wirklich zusammengehörig gedacht sind, also hintereinander gespielt werden sollen. Ihr Zusammenhang könnte ja ausschließlich in ihrem durch einen außermusikalischen Vorstellungskreis bezeichneten und in der Musik selbst gegebenen Grundcharakter, in ihrer Gesamtstimmung bestehen. So könnten sich die „Kinderszenen", Opus 15, trotz der Untertitel wie „Von fremden Ländern und Menschen", „Kuriose Geschichte" etc. aus vollkommen selbständigen Stücken zusammensetzen. Dies ist denn auch bis auf zwei Ausnahmen der Fall. Dieselben bestehen darin, daß das vierte Stück „Bittendes Kind" auf dem Dominantseptimenakkord mit Fermate schließt, worauf, gleichsam das Glücksgefühl nach Erfüllung der Bitte ausdrückend, „Glückes genug" folgt, ebenfalls in D-dur, und daß das vorletzte Stück „Kind im Einschlummern" auf der Unterdominante von E-moll endigt, worauf die Schlußnummer „Der Dichter spricht" mit der Dominante von G-dur einsetzt. Diese Ausnahmen und die planvolle Anordnung der einzelnen Stücke führen mich zu der Überzeugung, daß Schumann hier doch mehr angestrebt hat als die bloße Einheit der Grundstimmung. Die ersten sechs Nummern leiten von G-dur über D-dur, beziehungsweise H-moll, nach A-dur, die letzten sieben dagegen von F-dur über C-dur zurück nach G-dur. Das Schlußstück gibt sich durch seine Überschrift und durch seinen musikalischen Charakter deutlich als Epilog zu erkennen. Also wird genau in der Mitte des Ganzen durch das Herabsinken von der

Kreuz- in die B-tonart ein scharfer Einschnitt bewirkt, und dann erfolgt zum zweitenmal der Aufstieg durch zwei Quinten. Nur findet sich in diesem Teil an vierter Stelle ein Stück in gänzlich fremder Tonart, nämlich in Gis-moll. Aber in seiner Überschrift „Fast zu ernst" liegt gleichsam eine Entschuldigung für seine Tonart und für seinen Stimmungsgehalt. Schumann hat hier ein kleines Experiment gewagt, das wohl nicht ganz befriedigend ausgefallen ist. Wenigstens scheint mir, daß das Stück wirklich zu ernst ist, daß es sich nicht ungezwungen in seine Umgebung einordnet. Läßt man es dagegen fort, so ergeben die übrigen Stücke, hintereinander gespielt, einen durchaus einheitlichen Gesamteindruck.

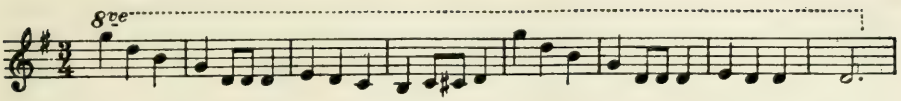
Den „Kinderszenen" ähnlich sind die „Waldszenen", Opus 82, gestaltet. Während sich aber hier einerseits die Stücke infolge ihrer größeren Ausdehnung zum Einzelvortrag besser eignen, wird andererseits ihre innere Zusammengehörigkeit an verschiedenen Punkten durch die Musik selbst stärker hervorgehoben. Allerdings wird der Tonartenwechsel weniger kunstvoll gehandhabt, indem von den neun Stücken eines um das andere in der Grundtonart B-dur, beziehungsweise einmal in G-moll, steht, während sich von den dazwischenliegenden Nummern die beiden ersten in D-moll, die beiden letzten in Es-dur bewegen. Aber in Nr. 4 „Verrufene Stelle" ist die Hauptfigur aus Nr. 3 „Einsame Blumen" eingearbeitet trotz des entschiedenen Stimmungsgegensatzes der beiden Stücke. Über den Grund dieser Verwandtschaft klärt uns innerhalb des außermusikalischen Vorstellungskreises das Gedicht von Hebbel auf, welches Schumann der Überschrift „Verrufene Stelle" als Erläuterung beigegeben hat. Auch hier erblickt der Waldwanderer eine Blume; aber sie ist nicht lieblich wie die Blumen, die ihn vorher gefesselt hatten, sondern der Schauer des Todes geht von ihr aus; denn sie ist aus dem Blute eines Menschen entsprossen, der einst hier im Dunkel des Dickichts einer Mörderhand zum Opfer fiel. Das nächste Stück „Freundliche Landschaft" zeigt uns wieder ein helles Stimmungsbild, und so ist es ein feiner Zug, daß es an „Einsame Blumen" anklingt. Auch ohne Anleitung durch das Wort, also rein musikalisch betrachtet, ist die enge Zusammengehörigkeit der drei Stücke durchaus verständlich und sinngemäß. In „Verrufene Stelle" gewahren wir auch eine Beziehung zu Nr. 2 „Jäger auf der Lauer", indem beide scheinbar in D-dur endigen, dann aber mittelst des verminderten Septimenakkordes von Gis nach D-moll zurückgehen. Es ist klar, daß und warum in beiden Fällen etwas Geheimnisvolles, Spannendes in der Musik liegt. Aber die Ähnlichkeit erweckt im Hörer zwar eine Rückerinnerung und insofern eine Verknüpfung der beiden Stücke; doch vermag sie ebensowenig wie die vorher aufgezeigten Beziehungen zur künstlerischen Gliederung des

Gesamtwerkes beizutragen, da sie nicht architektonisch bedeutsame Punkte miteinander verbindet. Alle solche an willkürlichen Punkten auftretenden Beziehungen haben etwas Schwebendes, Unbestimmtes an sich und entsprechen daher durchaus dem Geist der Romantik, der sich sowohl im Schaffen als auch im Genießen mehr ahnend dem Kunstwerk hingibt, als daß er es scharf anschaut.

Für die drei in ihrem Wesen nahe verwandten Sammlungen, welchen wir uns nunmehr zuwenden, hat Schumann, indem er wirkliche Gliederunsgpunkte zueinander in Beziehung setzte, deutlich bewiesen, daß er sie als künstlerische Einheiten aufgefaßt wissen will. Schon in seinem Opus 2 „Papillons" verbindet er Anfang und Ende, indem er die Melodie des ersten Stückes im Finale wiederkehren läßt. Hier tritt sie zunächst vollständig, wenn auch mit etwas verändertem Schluß auf, und zwar in Verbindung mit dem sogenannten Großvatertanz. Dann aber, wo bemerkt ist: „Das Geräusch der Faschingsnacht verstummt, die Turmuhr schlägt sechs", erscheint sie nur noch stückweise, jedesmal um einen Ton kürzer, während in jeder Zwischenpause ein Schlag der Uhr erklingt. So bildet sie den allmählich verschwebenden Schluß des Ganzen. Der Großvatertanz ist der lustige Kehraus zu der vorangegangenen Tanzreihe, die Anfangsmelodie aber gleichsam eine versonnene Rückerinnerung an das Erlebte. Das Beste an der Wirkung des Finales, das, obgleich es Schumann bekanntlich im Hinblick auf ein Kapitel als Jean Pauls „Flegeljahren" schrieb, doch rein musikalisch zu erfassen ist, würde verloren gehen, wollte man die 12 Stücke nicht hintereinander vortragen. Im übrigen sind sie so locker und anspruchslos aneinandergefügt wie die Tanzreihen, die man schon zur Zeit der Wiener Klassiker kannte und die uns aus Schuberts Deutschen Tänzen am geläufigsten sind. Die knappen Formen und die Ähnlichkeit des Stimmungsgehaltes rechtfertigen in solchen Fällen das Fehlen weiterer Gliederung, und so lassen wir es uns auch gern gefallen, wenn Schumann eines seiner anmutigen Gebilde nach dem andern gleichsam ohne Plan an uns vorüberführt, und sind vollkommen befriedigt, daß sich zuletzt das Ganze so wirkungsvoll abrundet. Doch hat es sich der Meister nicht versagt, einige im oben gekennzeichneten Sinne spezifisch romantische Beziehungen einzuflechten. In Nr. 6 begegnen wir einer jener aus Schubertschen Tanzweisen entlehnten Wendungen, wie sie bei Schumann öfters vorkommen:



und in Nr. 10 heißt es:



In beiden Fällen tritt das Motiv, das nicht den Hauptgedanken bildet, später noch einmal vorübergehend auf. Auch der Anfang von Nr. 8 ist, wie wohl kaum zu verkennen sein dürfte, mit demselben verwandt:

Hierauf wird der gleiche Rhythmus in Des-dur fortgeführt. Eine andere Beziehung besteht zwischen Nr. 10 und Nr. 9, indem beiden ein Tonleitermotiv gemein ist. Hier heißt es einmal:

dort gleich nach der Einleitung:

Auch die Davidsbündlertänze, Opus 6, sind in gewisser Weise rundläufig; denn Nr. 2, H-moll, kehrt, um eine Koda bereichert, als zweiter Teil des 17. und vorletzten Stückes wieder, nachdem ihm ein mit „Wie aus der Ferne" überschriebener Teil in H-dur, der übrigens unmittelbar an Nr. 16 anknüpft, vorausgegangen ist. Schumann war sich vollkommen klar darüber, mit dieser Rückerinnerung den eigentlichen Abschluß erreicht zu haben; denn bei Nr. 18, C-dur, steht die Bemerkung: „Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch Folgendes; dabei sprach aber viel Seligkeit aus seinen Augen." Daß er wirklich Nr. 2 als den eigentlichen Anfang und Nr. 1, G-dur, nur als Einleitung betrachtet, das geht daraus hervor, daß er sowohl musikalisch als auch durch eine Bemerkung hinter Nr. 9 einen scharfen Einschnitt legt, so daß also zwei große Teile zu je acht Stücken von einem Vor- und einem Nachspiel eingerahmt werden. Die Bemerkung lautet: „Hierauf schloß Florestan, und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen." Musikalisch ist der Einschnitt dadurch

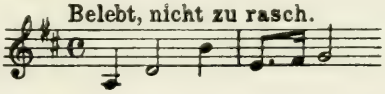
kenntlich, daß Nr. 9 in C-dur, Nr. 10 aber in D-moll steht. Auch beachte man, daß hier abermals Florestan spricht, während er innerhalb der Hauptteile mit Eusebius abwechselt, wenn nicht beide in dem gleichen Stück zu Worte kommen. Wie man sieht, hat sich im Aufbau der Davidsbündlertänze der Drang nach zyklischer Formgebung und nach scharfer Gliederung in eigentümlicher Weise mit einer gewissen spielerischen Lässigkeit verbunden, die wieder echt romantisch ist.

Im „Carnaval", Opus 9, wird die erste Nummer, obgleich sie die Bezeichnung „Préambule" trägt und in der Tat das Vorspiel bildet, doch zum Schluß des Ganzen in Beziehung gesetzt. Ihr eigentliches Thema, das ursprünglich bei „Più moto" beginnt, erscheint am Ende des vorletzten Stückes „Pause" wieder, und in dem sich unmittelbar daran anschließenden Marsch der Davidsbündler gegen die Philister begegnen wir einer anderen, ursprünglich mit „Animato" bezeichneten Stelle und der Schlußpartie. Es ist nur folgerichtig, daß bei der deutlichen Zweiteilung des ganzen Werkes, die auch diesmal stattfindet, das Vorspiel mit einbegriffen wird, indem die Gesamtzahl der 20 Nummern in zwei Hälften zerfällt. Entsprechend dem Titelzusatz „Scènes mignonnes sur 4 notes" bauen sich die Stücke der ersten Hälfte, abgesehen vom Vorspiel, auf den Noten A, Es, C, H auf (in Asch lebte bekanntlich Ernestine von Fricken, zu welcher Schumann eine Zeitlang in nahen Beziehungen stand. Zugleich sind die vier Buchstaben diejenigen im Namen Schumann, die einen musikalischen Sinn haben, daher einmal die Aufschrift: „Asch, Scha, lettres dansantes"). In der zweiten Hälfte dagegen kommt dieses Motiv nur ein einziges Mal vor, nämlich am Schluß des mit „Chopin" überschriebenen Stückes, das im übrigen völlig frei gestaltet ist. In allen anderen Stücken, mit Ausnahme von „Pause", das durchaus frei verläuft, ist die Notenreihe As, C, H an seine Stelle getreten (sie fehlt nur in dem Intermezzo „Paganini", das aber als Trio der „Valse allemande" betrachtet werden muß). Dadurch gehen die in der ersten Abteilung besonders charakteristisch verwendeten Schritte in die verminderte Quinte A—Es, und in die verminderte Quarte Es—H, verloren, und überhaupt werden beide Abteilungen nur durch ein außermusikalisches und höchst zufälliges Band zusammengehalten, bis erst am Schluß eine gewisse Einheit erreicht wird, welche sich aber, da auch der Marsch nur die Reihe As, C, H bringt, nicht auf die beiden Hauptgedanken des Werkes bezieht. So wirkt denn der „Carnaval" trotz der Beschränkung auf nur wenige Motive nicht so einheitlich wie die „Papillons" und die „Davidsbündlertänze". Der Vollständigkeit wegen sei noch bemerkt, daß in den Marsch auch der Anfang von „Pause" eingeflochten ist. Ferner tritt in demselben wieder

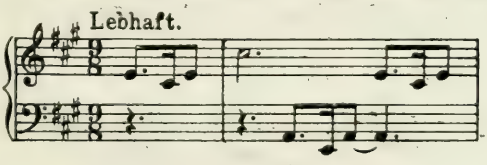
der Großvatertanz auf, diesmal freilich nur sein erster Teil, aber mit ähnlicher, wenn auch wohl weniger prägnanter Wirkung wie in Opus 2 (den Gedanken, mit dem er vereinigt wird, halte ich für einen beabsichtigten Anklang an den 3. Satz des Es-durkonzertes von Beethoven). Der Umstand, daß die Anfangsmelodie dieses Werkes in ein mit „Florestan" überschriebenes Stück des „Carnaval" wie aus der Ferne herübergetragen hineinweht, bringt die beiden Sammlungen natürlich ebensowenig in einen künstlerischen Zusammenhang wie die Verwendung des Großvatertanzes.

Äußerlich nicht kenntlich gemacht, aber innerlich viel strenger durchgeführt ist die motivische Einheit in den „Gesängen in der Frühe", Opus 133. Freilich handelt es sich hier nur um fünf Stücke. Obgleich jedes von ihnen für sich vorgetragen werden kann, sind sie doch sämtlich in ihren Grundgedanken miteinander verwandt. Das Thema von Nr. 1 lautet:

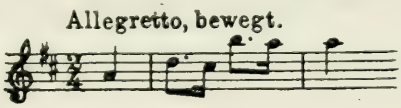
In Nr. 2 wird dieses Thema fortwährend angedeutet, am klarsten wohl mit der Wendung:



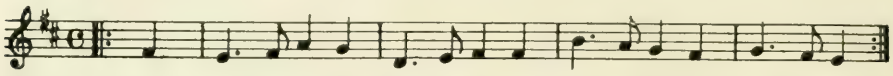
welche zuerst in der Mittelstimme, vor dem Schluß aber auch in der Oberstimme auftritt. Ohne diese Umbildung würde uns die Verwandtschaft des Motives, welches Charakter und Bewegung des folgenden Stückes bestimmt, wohl nicht zum Bewußtsein kommen: so aber ist sie unverkennbar. Das Motiv lautet:



Der Grundgedanke von Nr. 4 steht dem von Nr. 2 wieder näher:



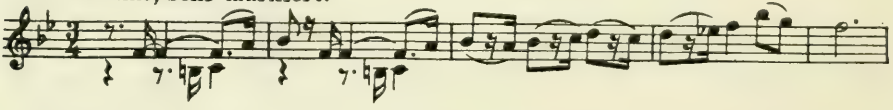
In der Schlußnummer endlich wird der gesangliche Charakter von Nr. 1 wieder aufgegriffen und noch gesteigert, indem eine Umbildung des Themas zur ersten Periode einer liedhaften Melodie wird:



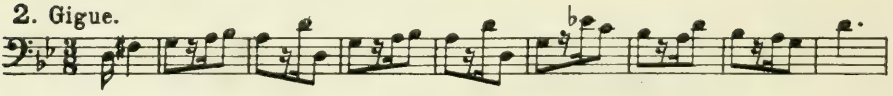
Im weiteren Verlauf des Stückes wird die Melodie umspielt, und dabei kommt auch die ursprüngliche Achtelbewegung des Themas wieder zum Vorschein. Ferner ist die Stimmführung mit ihren Vorhalten derjenigen in Nr. 1 sehr ähnlich. Wir haben es also auch hier mit einer Art Rückkehr in den Ausgangspunkt zu tun.

Selbst solche Sammlungen, welche Schumann nicht mit poetisierenden Überschriften versah, welche er also nicht einmal als Stimmungseinheiten kennzeichnete, weisen zuweilen verwandtschaftliche Beziehungen ihrer einzelnen Bestandteile auf, so z. B. die „Vier Klavierstücke", Opus 32. Der punktierte Rhythmus, wenn auch in verschiedener Verwendung, verleiht ihnen allen einen gemeinsamen Grundzug. Außerdem aber ist das Thema der Gigue, Nr. 2, mit demjenigen der Fughette, Nr. 4, hinsichtlich der Melodik und mit demjenigen der Romanze, Nr. 3, hinsichtlich des Baus verwandt. Das Scherzo, Nr. 1, mit seinen zum Teil fünftaktigen Perioden und als das einzige Stück, das sich in einer Durtonart bewegt, steht etwas abseits. Damit man sich bequem von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen könne, lasse ich die Anfänge der vier Stücke folgen:

1. Scherzino, sehr markiert.

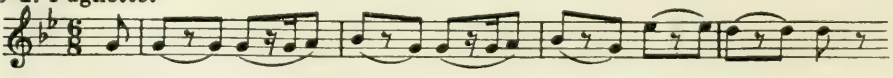


2. Gigue.



3. Romanze. ***Sehr rasch und mit Bravour.***

4. Fughetto.



Da sich in allen diesen Stücken Gegensätze kaum ausprägen, und da die Sammlung in Dur beginnt, aber in Moll schließt, so glaube ich,

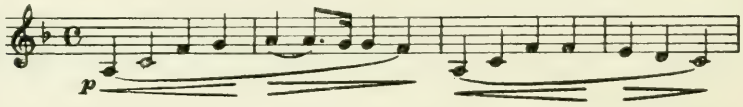
daß die Verwandtschaft hier nicht dazu bestimmt ist, im Hörer das Gefühl der Einheit lebendig werden zu lassen, daß ihr Zustandekommen also rein subjektive Gründe hatte, daß daher die Stücke als einzeln vorzutragen gedacht sind.

Man könnte geneigt sein, auch innerhalb der „Phantasiestücke", Opus 12, nach Zusammenhängen zu suchen, da hier, wenn auch gleichfalls keine allgemeine außermusikalische Überschrift vorhanden ist, doch die einzelnen Stücke poetisierende Titel haben, welche, zum Teil wenigstens, in Beziehungen zueinander stehen könnten, wie „Des Abends", „In der Nacht", „Traumeswirren". Nach Abert wäre „Grillen" gleichsam die Antwort auf das vorangegangene „Warum", und in der Tat scheinen die beiden Stücke einander zu ergänzen, indem man das erste als schmerzlich-sinnende Frage, das zweite aber als kräftige Lebensbejahung auffassen kann, beides natürlich in streng musikalischem Sinne. Aber weitere Beziehungen in dieser Sammlung aufzufinden ist mir nicht gelungen.

Da, wo Schumann das eingangs kurz charakterisierte Verfahren einschlägt, um größere, selbständige Gebilde aufzubauen, handelt es sich, wie sich von vornherein erwarten läßt, in erster Linie um rondoartige Formen. Das einfachste Schema, dem auch andere Komponisten unzählige Male folgen, nämlich: Hauptsatz, in der Stimmung kontrastierender Mittelsatz, Wiederholung des Hauptsatzes, wählt er z. B. in Nr. 7 der „Novelletten", Opus 21. Ganz ähnlich verhält es sich in der zweiten Novellette. Nur folgt hier auf das „Intermezzo" nicht sofort der Anfang des Hauptsatzes; vielmehr leitet es in dessen zweites Motiv über, das erst eine Zeitlang durchgeführt wird, bevor der Anfang wiederkehrt. Diese höchst anmutig wirkende Anordnung setzt naturgemäß die beiden Bestandteile des Stückes in engere Beziehungen zueinander als es das strenge Schema vermöchte. Auch in der dritten Novellette erscheint dieses Schema etwas modifiziert; denn der Hauptsatz steht zum Intermezzo insofern in einer gewissen Beziehung, als er, obgleich seine Grundtonart D-dur ist, in H-moll, d. h. in der Tonart des Intermezzo beginnt. Gerade das Streben Schumanns, die einzelnen Teile, aus welchen er größere Klavierkompositionen entstehen läßt, nicht nur, wie es vor ihm üblich war, durch Gegensätzlichkeit, sondern auch auf andere Weisen miteinander in Verbindung zu bringen, bildet eine Eigentümlichkeit seiner Formgebung, die, wie mir scheint, bisher niemals beachtet wurde. Sehr häufig erreicht er seinen Zweck dadurch, daß er ein Grundmotiv des Hauptsatzes im Mittel-, beziehungsweise Zwischensatz irgendwie umbildet. So zeigt im zweiten Satz der „Phantasie", Opus 17, die in den Oberstimmen liegende Synkopenbegleitung zu einem Kanon, der gleichsam den zweiten Teil des Haupt-

satzes bildet, eine deutliche Verwandtschaft mit der Synkopierung des Mittelsatzes, obgleich sich dieselbe in doppelt so langen Werten vollzieht. Hat man diese Verwandtschaft einmal erkannt, so bemerkt man leicht, daß auch der erste, marschähnliche Teil des Hauptsatzes durch seine Punktierungen zu beiden Synkopenstellen in Beziehung steht, so daß sich durch das ganze Stück ein vereinheitlichendes rhythmisches Band schlingt. Dazu kommt noch, daß der Rückgang vom Mittel- in den Hauptsatz mit dem Kanonthema bewerkstelligt wird. In der ersten Novellette wird die Kantilene des Trio gleichsam aus dem in Vierteln fortschreitenden Grundmotiv des Hauptsatzes herausentwickelt. Dieser beginnt:

während der Anfang des Trio lautet:



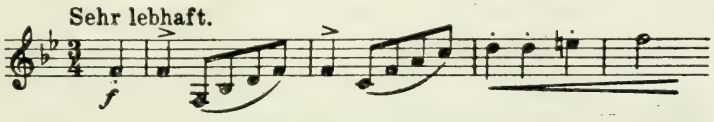
Diese Novellette nähert sich dem, was man gewöhnlich unter einem Rondo versteht, da sie zwei Zwischensätze aufweist. Aber es ist höchst beachtenswert, wie dieselben angeordnet sind. Auf das Trio folgt wieder der Hauptsatz, jedoch so transponiert, daß er nicht, wie das erste Mal, in A-dur, sondern in F-dur schließt. Nun reiht sich in Des-dur der zweite Zwischensatz an. Er ist mit dem Vorangegangenen nicht verwandt; aber an seinem Schluß erklingt der Anfang des Ganzen. Hierauf hören wir wieder das Trio, diesmal in A-dur, und sodann den Hauptsatz in seiner zweiten Gestalt, um eine motivische Koda verlängert. Bei Verwendung der gewöhnlichen Rondoform wäre die Wiederkehr des Trio nicht möglich gewesen. So aber wird mit dem zweiten Zwischensatz gleichsam eine Höhe erreicht, von der aus wir den Weg, den wir gekommen sind, zurückgeführt werden.

Streng durchgeführt ist die Rondoform in der „Arabeske", Opus 18, aber auch hier nicht ohne Beziehungen der Zwischensätze auf den Hauptsatz. Dessen Thema liegt in einer Umbildung dem zweiten Minore zugrunde. Das erste Minore zeigt zwar keine Verwandtschaft; aber das sich anschließende „Più tranquillo" deutet das Hauptthema an und leitet zur ersten Wiederholung des Hauptsatzes über. Auf das eigentliche Rondo folgt noch eine Art Nachspiel, das „Zum Schluß" überschrieben ist.

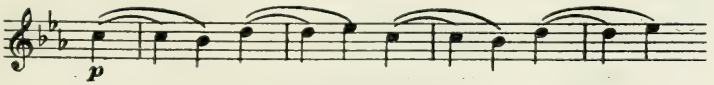
In Tempo und Stimmung entspricht es dem „Più tranquillo“, und ganz zuletzt vernehmen wir wieder eine Themaandeutung.

In der dritten Romanze aus Opus 28 wird der Hauptsatz zunächst gewissermaßen variiert und dann wiederholt. Das erste Intermezzo ist mit der Variation, also auch mit dem Hauptsatz selbst verwandt, während das zweite Intermezzo für sich steht. Dadurch aber bildet es, wie in der ersten Novellette der Des-durteil, den natürlichen Höhepunkt, von welchem aus auch hier der Rückweg eingeschlagen wird; denn es folgt die Variation und hierauf der Hauptsatz.

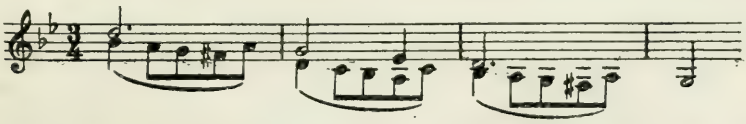
Während Schumann in dieser Romanze nur einen Anlauf dazu nimmt, die Rondo- und die eigentliche Variationenform zu vereinigen, eine Verbindung, zu welcher das Streben nach Verwandtschaft der Bestandteile des Rondos fast notwendig führen mußte, wird diese Vereinigung konsequent und mit höchster künstlerischer Wirkung im ersten Satz des „Faschingsschwanks“, Opus 26, durchgeführt. Freilich muß, wenn sich nach jeder Variation das Thema wiederholen soll, das Variieren bedeutend freier gehandhabt werden als es vor Schumann in der Regel geschah. Das Thema selbst beginnt:



Der Rhythmus seines ersten Taktes, und zwar gleichfalls in Akkordbrechung dient im ersten Zwischensatz als Begleitung einer Kantilene. Der folgende Zwischensatz hat gleichsam ein neues Thema:

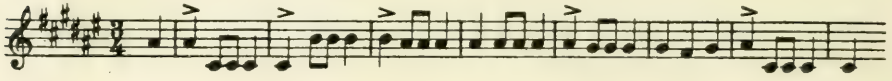


Dies ist, wie man sieht, eine Variante des vierten Taktes des ursprünglichen Themas, zugleich mit Beziehung auf dessen Anfang, in welchem man sich, um diese Beziehung zu erkennen, nur den Auftakt mit dem ersten Niederschlag gebunden zu denken braucht. Im dritten Zwischensatz erscheint wieder die Bewegung des ersten Themataktes, diesmal in der zweiten Stimme:

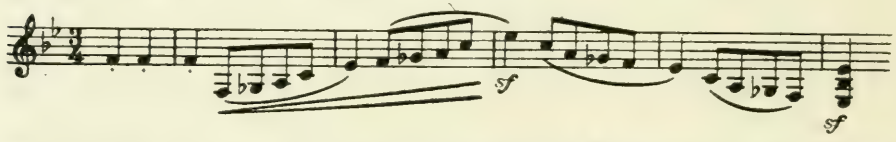


Nach Wiederholung des Hauptsatzes wird eine „Kurze Pause“ verlangt;

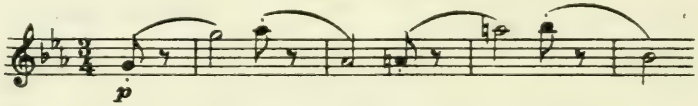
denn jetzt beginnt in einer entfernten Tonart eine breiter angelegte und noch selbständigere Variation:



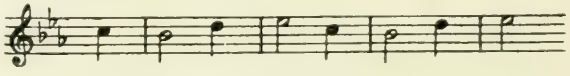
Also auch hier ist, obgleich wir uns, wie bei einigen Nummern der „Papillons", wieder an Wiener Tanzweisen erinnert fühlen, der Rhythmus aus dem ersten Thematakt hervorgegangen, indem nur die beiden letzten Achtel in ein Viertel zusammengezogen wurden. In diesem Rhythmus verläuft der Satz weiter, über Des-dur und As-dur (hier findet sich der bekannte Scherz eines Zitates aus der Marseillaise), lenkt dann aber in eine Bildung ein, welche dem Grundthema viel näher steht:



und schließt in B-dur ab. Indem der deutliche Hinweis auf das Thema diesmal für die Wiederkehr des Hauptsatzes eintritt, werden wir sogleich zum fünften Zwischensatz geführt:



Daß wir es hier mit dem umgebildeten Thema des zweiten Zwischensatzes zu tun haben, erkennt man sofort, wenn man sich dasselbe ohne Vorhaltsnoten, also in folgender Gestalt denkt:



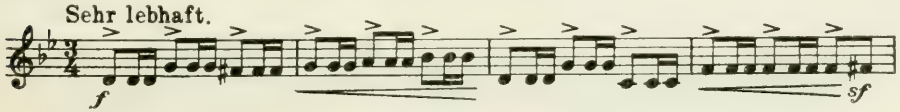
An die letzte Wiederholung des Hauptsatzes schließt sich eine weit ausgeführte, rekapitulierende Koda. Sie beginnt mit einer Bearbeitung des Themas der zweiten Variation, bringt dann die Bewegung aus der dritten und hierauf eine Übergangsgruppe:

welche, wie man sieht, aus der zweiten Thema-Umbildung der vierten Variation entstanden ist, so daß sich deren erweiterter Schluß ganz natur-

gemäß anreiht. Es liegt in der heiteren und in sich gefestigten Stimmung, aber auch in der geschilderten Verschmelzung der Rondo- und Variationenform begründet, daß den Hörer während des langen Stückes das angenehme Gefühl einer beruhigenden Sicherheit, das sich nicht bei allen größeren Kompositionen Schumanns einstellt, keinen Augenblick verläßt. Faßt man den „Faschingsschwank" als Ganzes ins Auge, so läßt er sich trotz der von Schumann beigefügten Bezeichnung „Phantasiebilder" ungezwungen als fünfsätzige Sonate ansehen; doch haben wir hierauf nicht näher einzugehen.

Natürlich kann es auch vorkommen, daß innerhalb des Rondos die Zwischensätze nicht mit dem Hauptsatz, sondern nur untereinander verwandt sind. Solche Beziehungen, freilich nicht vollständig durchgeführt, treffen wir in der fünften Novellette an. Der erste Zwischensatz beginnt:

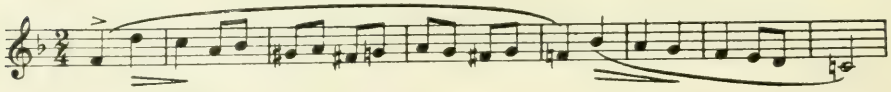
Der zweite ist eine Kantilene mit synkopierter Begleitung; der dritte hingegen ist mit dem ersten verwandt:



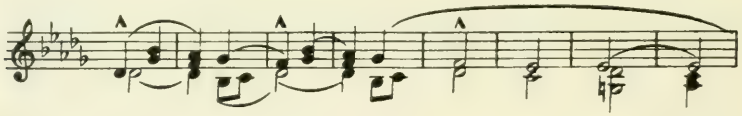
Die Verwandtschaft beruht einerseits auf der Ähnlichkeit der rhythmischen Bewegung, da die Zerlegung jedes zweiten Achtels keinen großen Unterschied macht, andererseits auf der gleichen Lage des melodischen Akzentes, der im ersten Takt auf den zweiten, im zweiten Takt auf den ersten und dritten Schlag fällt, und außerdem wirkt die erste Periode des neuen Zwischensatzes fast wie eine Umkehrung der ursprünglichen. Daß der vierte Zwischensatz dem ersten sehr nahesteht, ergibt sich beim Hören ohne weiteres. Wir vernehmen hier das gleiche geheimnisvolle Murmeln und Säuseln wie dort. Bisher war der Hauptsatz niemals vollständig, sondern jedesmal in der gleichen verkürzten Gestalt wiederholt worden, vermittelt durch einen mit seinem Thema gebildeten Übergang. Unmittelbar an den vierten Zwischensatz aber schließt sich in etwas veränderter Form der zweite an, und dann bildet sein Gesang, mit dem Grundmotiv des Hauptsatzes vereinigt, den ruhig ausklingenden Schluß. Hier am Ende wird also die Rondoform verlassen oder vielmehr nur noch angedeutet; aber dies geschieht nicht ohne künstlerischen Grund: Der

Höhepunkt des Ganzen ist der erregte dritte Zwischensatz. Von da aus führt der vierte und zweite Zwischensatz stufenweise zu einer Stimmung beglückenden Friedens, die ja längst vorbereitet war, und in welche nun auch der Hauptsatz, der sich bisher stets in strahlendem Glanze dargestellt hatte („Rauschend und festlich" schreibt Schumann darüber), hineingezogen wird. Ich halte diese Novellette für ein vollendetes Meisterwerk, also auch für vollendet in der Form.

Weniger günstig steht es mit der sechsten und der achten Novellette, in welchen Schumann die Rondoform wirklich aufgibt. Bei Nr. 6 hat es den Anschein, als diene der erste Teil, A-dur (von einem Satz läßt sich hier nicht wohl reden), nur zur Einleitung, da er später nicht wiederkehrt; doch hat er weder an sich, noch im Verhältnis zum folgenden, Einleitungscharakter. Die eigentliche Entwicklung beginnt erst mit dem zweiten Teil, dessen Thema den wichtigsten Gedanken des ganzen Stückes bildet:



Nach einem Mittelsatz wird dieser Teil wiederholt, worauf ein neuer, ihm verwandter folgt:

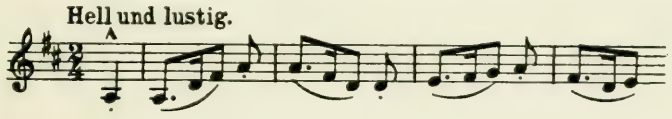


Dann leitet, ohne daß ein neuer Abschnitt beginnt, eine Achtelbewegung des Basses nach Ges-dur über, wo sich eine Kantilene ausbreitet, welche über A-dur nach E-dur weitergeführt wird. Das aus dem zuletzt angeführten Beispiel hervorgegangene Motiv:

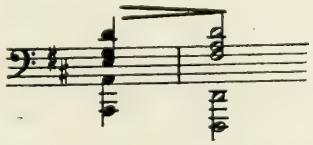
eröffnet einen neuen Teil, der in D-moll, und zwar mit der Bewegung des Hauptgedankens abschließt. Nun wird alles von der Achtelbewegung im Baß an einen halben Ton tiefer wiederholt, so daß der Abschluß in Cis-moll erfolgt. Diese Versetzung bleibt m. E. völlig ohne Wirkung, da sie uns kein deutliches Verhältnis der Tonarten fühlen läßt, uns nicht, wie die Transposition in die Dominante, beziehungsweise Unterdominante,

ein Steigen, beziehungsweise Sinken zum Bewußtsein bringt. Auch leidet die Wiederholung an der weiteren Willkürlichkeit, daß sie nicht an einem prägnanten Gliederungspunkt, sondern gleichsam an einer zufällig gewählten Stelle einsetzt. Nun folgt der Übergang, welcher früher vom Mittelsatz des F-durteiles in diesen selbst zurückführte; aber er ist gekürzt und steht in A-dur. Durch diese Tonart an den Anfang des ganzen Stückes erinnert, erwartet man nun bestimmt die endliche Rückkehr in den ersten Teil. Statt dessen wird mit dem nach A-dur transponierten F-durteil abgeschlossen. Dieses Fehlen der Rückläufigkeit, an deren Stelle auch kein anderes einleuchtendes Prinzip des Aufbaues getreten ist, verbunden mit der willkürlichen Anordnung der übrigen Teile, wird wohl trotz der Frische der musikalischen Gedanken selbst in jedem aufrichtigen Spieler oder Hörer ein Gefühl der Unbefriedigung zurücklassen.

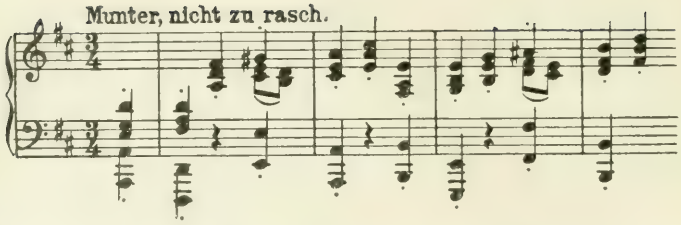
Noch entschiedener wird sich dieses Gefühl der achten Novellette gegenüber geltend machen. Sie besteht geradezu aus zwei getrennten Stücken, welchen nicht einmal die Tonart gemeinsam ist. Das erste zeigt das einfachste Rondoschema. Auch hier wird, wie wir das schon mehrfach sahen, der Übergang aus dem Trio in den Hauptsatz mit dessen Thema vollzogen. Das zweite Stück, das keinerlei Beziehungen zum vorangegangenen aufweist, beginnt mit dem zweiten Trio:



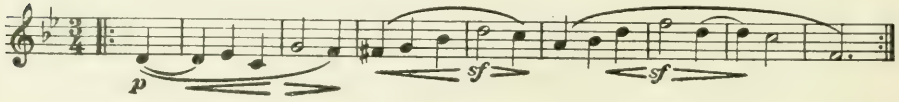
Zu dem gleichen Motiv ertönt nach einem scheinbaren Abschluß eine „Stimme aus der Ferne" in langen Noten; erst dann erfolgt der wirkliche Schluß. Im nächsten Satz, „Einfach und gesangvoll", wird die Melodie der „Stimme" umgebildet. Der Schluß ist dem scheinbaren Ende des Trio fast gleich. Dann aber folgen noch einige Akkorde im Adagiotempo mit dem eigenartigen Ausgang:



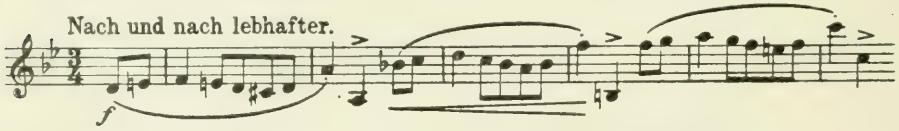
Dieser unaufgelöste Vorhalt schlägt die Brücke zum nächsten Satz, indem er gleich zu Anfang desselben auftritt und die rhythmische Beschaffenheit seines Themas wesentlich mit bestimmt:



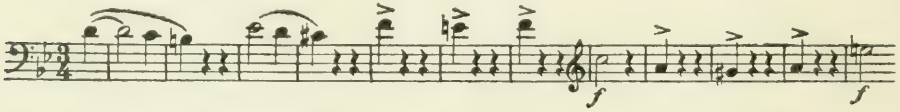
Zusammen mit seinem Mittelsatz, der ihm nahe verwandt ist, bildet dieser Teil ein kleines, in sich abgeschlossenes Rondo einfachster Art. Aber nun wird sein Thema weiter umgestaltet, zunächst in folgender Form:



An den zweiten Teil dieser Melodie schließt sich ein Gedanke an, den man leicht als eine Art Variation derselben erkennen kann:



Sodann wird das hier gewonnene rhythmische Motiv bis zu einem Abschluß in A-moll weitergeführt. Zu dem gleichen Motiv hat hierauf die Oberstimme folgendes:

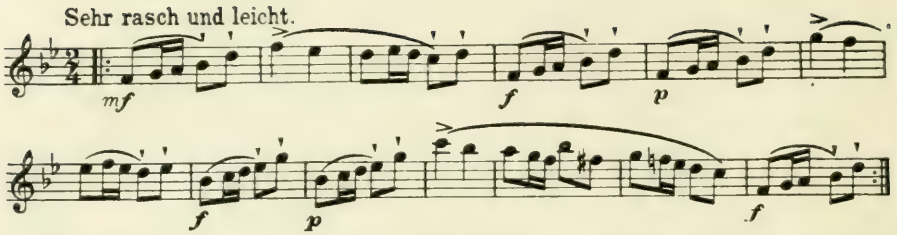


Auch das ist, wie man sieht, eine teils rhythmische, teils melodische Umbildung der B-durmelodie. Daran schließt sich, wieder unter Beibehaltung des Begleitungsmotives, eine Rückerinnerung an die „Stimme aus der Ferne", aber in D-moll statt in D-dur, und endlich folgt der vorhin erwähnte A-mollschluß in D-moll. Nun wird der B-durteil und der ihm ursprünglich vorangegangene D-durteil wiederholt. Also auch das von uns so genannte zweite Stück zerfällt wieder in zwei nur locker verbundene Unterabteilungen; die eine, welche die beiden ersten Sätze umfaßt, steht zu der anderen, von der Tonart abgesehen, nur durch die „Stimme aus der Ferne" und durch den Vorhalt in einiger Beziehung. Im Hinblick auf die beiden zuletzt besprochenen Novelletten kann man wirklich von

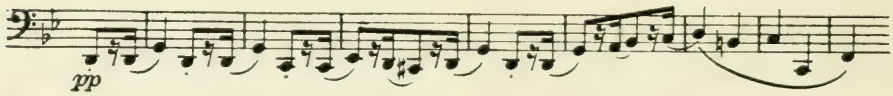
mosaikartigem Zusammensetzen reden. So geistvoll die verschiedenen Umbildungen auch sind, so herrscht hier doch ein romantisches Sichgehenlassen, man möchte sagen, eine Dezentralisation der Phantasie.

In allen bisher beobachteten Fällen beruhte die Verwandtschaft der Sätze auf einer Ähnlichkeit ihrer Hauptgedanken. Die Ähnlichkeit kann sich aber auch auf bloße Nebengedanken erstrecken, wodurch die Beziehungen der betreffenden Sätze zueinander naturgemäß noch lockerer werden. Ein Beispiel hierfür liefert der erste Satz der großen C-durphantasie, Opus 17. Etwa in seiner Mitte steht eine Art Intermezzo. „Im Legendenton" überschrieben, C-moll. Zwei Übergänge des Hauptsatzes nun, von welchen der eine, mit Triolenbewegung, in eine F-durkantilene führt, der andere, mit Synkopierung, in die Reprise zurückleitet, finden sich ähnlich in diesem im übrigen kontrastierenden Intermezzo wieder. Sie sind hier nur durch eine kleine Kantilene getrennt und vermitteln den Eintritt einer Umbildung des Themas. Da sie verhältnismäßig prägnant, also nicht schwer wiederzuerkennen sind, wirken sie wie eine wohltuende Rückerinnerung, vermögen aber natürlich nicht, den Hauptsatz und das Intermezzo als Ganze verwandt erscheinen zu lassen. Ebensowenig vermag dies eine in letzterem gleichfalls vorkommende Andeutung der F-durmelodie. Trotzdem überragt der erste Satz der Phantasie in seiner Gesamtheit die Novelletten Nr. 6 und 8 weit an einheitlicher Gestaltung. Auch er hält die Rondoform nicht fest; denn nach dem Intermezzo kehrt zwar das thematische Material des Hauptsatzes, aber eben doch nicht dieser selbst wieder. Dagegen wird dieses ganze Material durch Umbilden eines einzigen Themas gewonnen und in zwei groß angelegten Teilen vor uns ausgebreitet, zwischen welche sich das Intermezzo wie ein Andante zwischen zwei Allegrosätze einschiebt.

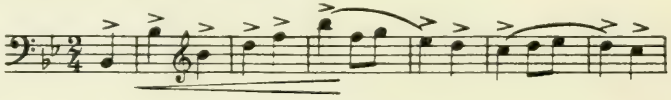
Nachdem wir nunmehr die spezifisch Schumannsche Gestaltung größerer Klavierkompositionen nach ihren Stärken und Schwächen kennen gelernt haben, können wir zur Betrachtung desjenigen Werkes übergehen, in welchem, wie mir scheint, diese Gestaltung ihren höchsten Triumph feiert, nämlich der „Humoreske", Opus 20. Trotz ihrer großen Ausdehnung und ihrer erstaunlichen Anzahl einzelner Sätze wirkt sie, wenn man erst einmal die verwandtschaftlichen Beziehungen dieser Sätze aufeinander erfaßt hat, sowohl was ihre Form als auch was ihren Stimmungsgehalt betrifft, durchaus als künstlerische Einheit. Sie zerfällt in fünf Unterabteilungen, welche sich, mit Ausnahme der letzten, mehr oder weniger der Rondoform nähern. Der erste Satz, „Einfach", ist als Einleitung anzusehen, der nächste hingegen als der eigentliche Hauptsatz. Auch ist er der einzige, der wirkliche Komik darbietet. Er beginnt:



Im folgenden Satz wird zunächst die Begleitung, die in der rechten Hand liegt, aus dem Themaanfang gebildet. Dazu erklingt im Baß ein neues Motiv:

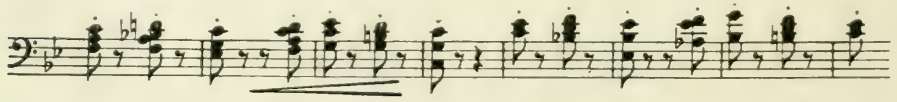


Im zweiten Teil wird wieder eine andere Umbildung des Themaanfanges verarbeitet, aber in verdoppelten Werten:



Nur der Abschluß ist dem Hauptsatz notengetreu entnommen. Hierauf folgt eine Art Durchführung des Baßmotives und die Wiederholung des ersten Teils. Nun tritt die bei Schumann so beliebte rückläufige Bewegung ein, indem der Hauptsatz und dann die Einleitung wiederkehrt.

Die zweite Unterabteilung beginnt mit einem „Hastig" überschriebenen Satz, G-moll, dessen erster Abschnitt durch die Verwendung der vier Anfangsnoten des Themas im Baß (nur ist das erste Sechzehntel punktiert) mit dem Vorangegangenen in Zusammenhang steht. Neu ist dagegen die eigenartige, in der Mittellage erklingende „Innere Stimme" und die erregte Bewegung der rechten Hand. Im zweiten Abschnitt, in welchem die „innere Stimme" verstummt ist, erscheint bei „Wie außer Tempo" in der linken Hand ein Motiv, das man als den zweiten Hauptgedanken des ganzen Werkes bezeichnen kann:

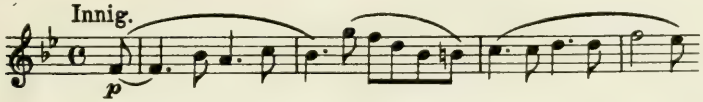


Es liegt auch dem marschähnlichen, imitierenden D-mollteil zugrunde, den man als Mittelsatz auffassen muß. Nachdem er in D-dur abgeschlossen hat, führt eine aus der Einleitung gewonnene Reihe lang gehaltener Akkorde

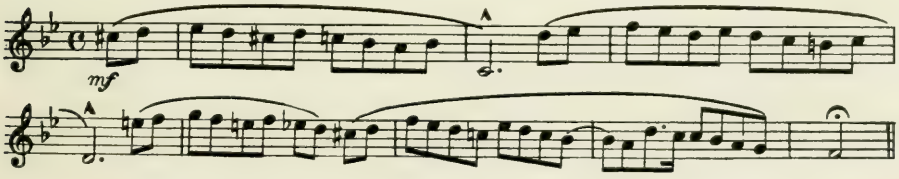
auf die Dominante von G-moll, worauf der erste Teil von „Hastig" in etwas veränderter Form wiederholt wird.

Ein Adagio eröffnet eine neue Unterabteilung, indem es einen mit „Einfach und zart" bezeichneten Satz, gleichfalls in G-moll, vorbereitet, der, obgleich er mit seiner Kantilene einen entschiedenen Kontrast zu „Hastig" bildet, doch aus dessen Figurenwerk hervorgegangen ist. In seinem gegensätzlichen, lebhaft bewegten Intermezzo, gelangt ein chromatisch aufsteigender Gang zur Verwendung, der schon in „Hastig" vorkam, und zwar im Anfang der Übergangsgruppe, welche zu „Wie außer Tempo" führte. Selbstverständlich wird „Einfach und zart" wiederholt.

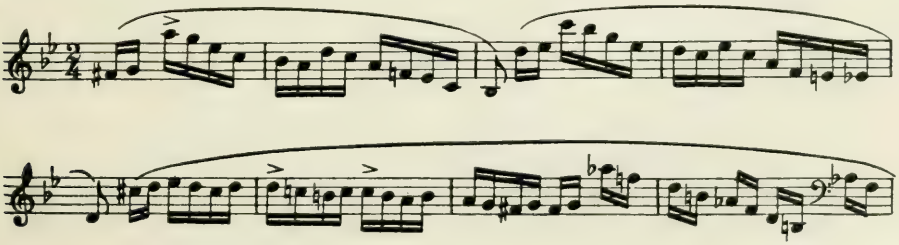
Die vierte Unterabteilung bringt eine letzte Umbildung des Hauptthemas:

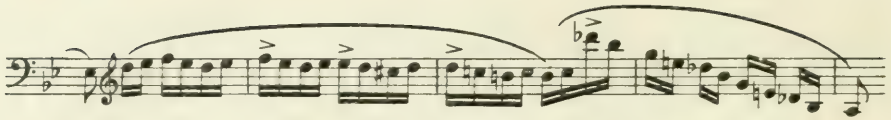


während in „Schneller", das trotz seiner Kürze den Mittelsatz vertritt, der zweite Hauptgedanke herrscht. Er wird auch im ersten Satz der letzten Unterabteilung, „Sehr lebhaft", G-moll, beibehalten; doch schließt dieser Satz mit einer freien „Stretta" in B-dur. Der folgende, „Mit einigem Pomp", G-moll, stimmt zwar nicht im Rhythmus, wohl aber in der Führung des Basses ungefähr mit ihm überein. Er geht in einen ruhiger gehaltenen, „Zum Beschluß" überschriebenen Satz über, dessen Thema:



schon in „Hastig" innerhalb der bereits erwähnten Übergangsgruppe vorgebildet ist:



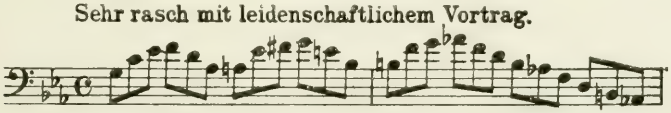


Übrigens erinnert es in seiner Bewegung auch an „Einfach und zart". Die letzten Takte des Ganzen haben Allegrotempo und sind dem Schluß des Scherzino im „Faschingsschwank" auffallend ähnlich. Daß wir in der fünften Unterabteilung das Hauptthema nicht mehr vernehmen, ist hier nicht störend; denn „Zum Beschluß" greift entschieden auf die Stimmung der Einleitung zurück. Überhaupt verkenne ich keinen Augenblick, daß die Gründe für die einheitliche Wirkung eines zusammengesetzten Tonwerkes mit dem Hinweis auf die motivische Verwandtschaft seiner Teile durchaus nicht erschöpft sind, kommt doch in Tausenden von Fällen die einheitliche Wirkung sowohl innerhalb der Teile als auch innerhalb der ganzen Komposition auch beim Fehlen dieser Verwandtschaft zustande. Aber wie dies möglich ist, davon haben wir bis jetzt nur ganz allgemeine und nicht in die Tiefe gehende Vorstellungen. Wir wissen, daß die künstlerische Wirkung bei Ähnlichkeit oder Kontrast oder Steigerung der durch die Musik erzeugten Stimmungen oder bei den verschiedenen Arten des Übergangs von einer Stimmung in die andere eintreten kann. Aber mit welchen Mitteln, abgesehen von Tempo- und Tonartbeziehungen und von motivischen Verwandtschaften im weitesten Sinn, der Musiker dies alles erreicht, das liegt für unsere Erkenntnis noch sehr im Dunkel. Solange dieses Dunkel nicht erhellt ist, sind wir auf die Auffindung der gröberen Merkmale beschränkt, welche die Einheit eines Tonwerkes konstituieren. Nur wo solche Merkmale gar zu dürftig sind, müssen wir auch auf die übrigen, zwar empfundenen, aber nach ihren Gründen bisher nicht erkannten Momente der künstlerischen Wirkung, wie Einheit der Grundstimmung etc., verweisen.

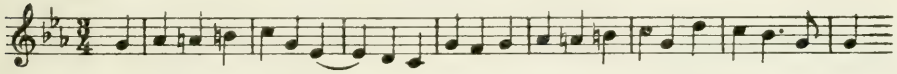
Es bleibt uns nun noch übrig, diejenigen Sammlungen Schumanns zu betrachten, in welchen, obgleich sie mehr oder weniger geschlossene Einheiten bilden, doch die einzelnen Stücke infolge ihrer größeren Anlage den Formen der für sich stehenden Werke entsprechen. Wir haben also hier sowohl die Stücke selbst als auch ihren Zusammenhang miteinander zu untersuchen. Zwar findet sich auch in den oben besprochenen Sammlungen hier und da eine Nummer mit einem oder zwei Zwischensätzen, z. B. Opus 2, Nr. 6, und in diesem Fall ist sogar der erste Zwischensatz mit einem späteren Stück, Nr. 10, verwandt. Aber es handelt sich doch immer nur um kleine Gebilde, und die Zwei- oder Mehrsätzigkeit ist nur eine seltene Ausnahme, während sie in den Sammlungen, mit welchen

wir uns jetzt zu beschäftigen haben, die Regel ausmacht, so daß sich hier naturgemäß die Beziehungen der einzelnen Stücke aufeinander weit mannigfaltiger gestalten als dort.

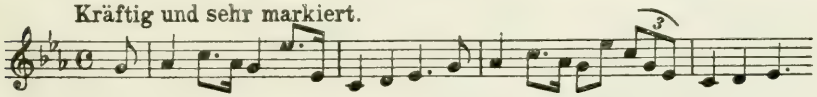
Sehr eng gehören die „Drei Phantasiestücke", Opus 111, zusammen, was schon daraus hervorgeht, daß sie ohne Unterbrechung hintereinander gespielt werden sollen. Der Mittelsatz der 2. Nummer, deren Hauptsatz, As-dur, liedhaft gehalten ist, nimmt durch den chromatischen Aufstieg im ersten Takt und durch das Herabsinken innerhalb des Dreiklanges im zweiten Takt auf das Thema des ersten, ohne Mittelsatz verlaufenden Stückes Bezug. Dieses Thema lautet:



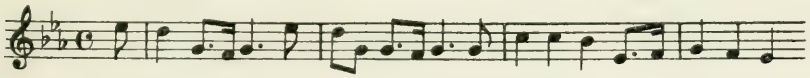
Der Mittelsatz des zweiten Stückes beginnt:



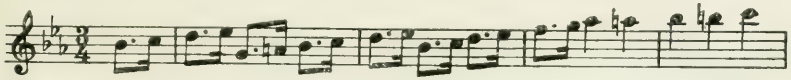
Mit diesem Gedanken wieder ist die Melodie der Schlußnummer verwandt:



Auch in ihrer Fortsetzung:



macht sich die Verwandtschaft bemerkbar; denn in dem Mittelsatz von Nr. 2 hieß es kurz nach der angeführten Stelle:

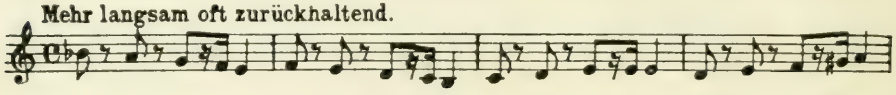


Der Mittelsatz des dritten Stückes weist wieder auf Nr. 1 zurück:

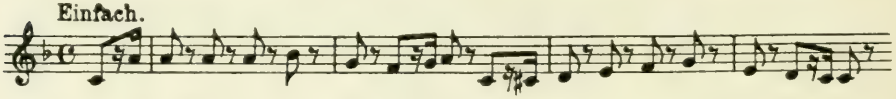
Diese Figur wird steigernd wiederholt. Die drei Phantasiestücke, als

Ganzes betrachtet, gehören gewiß nicht zu Schumanns bedeutendsten, wohl aber zu seinen einheitlichsten Klavierkompositionen.

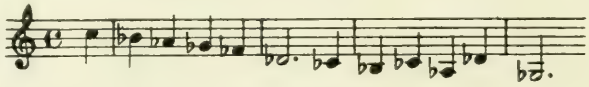
Von nicht ganz der gleichen Geschlossenheit sind die „Nachtstücke", Opus 23. Freilich wird die Nichtübereinstimmung der Anfangs- und der Schlußtonart (Nr. 1 steht in C-dur, Nr. 4 in F-dur) durch die gleich zu Beginn des ersten Stückes hervortretende Hinneigung nach D-moll gemildert:



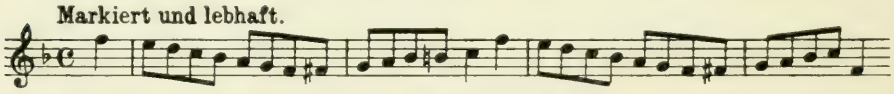
Ferner ist eine sowohl rhythmische als auch modulatorische Verwandtschaft der beiden Themen nicht zu verkennen; denn der Anfang von Nr. 4 lautet:



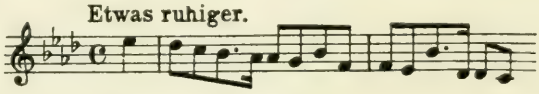
Endlich verläuft in beiden Stücken der Mittelsatz kanonisch. Aus dem Kanonthema von Nr. 1:



ist der Hauptgedanke des folgenden Stückes hervorgegangen:



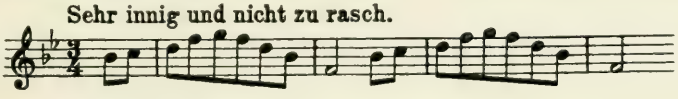
Hieraus wieder wird der zugehörige Mittelsatz abgeleitet:



Nr. 3, „Mit großer Lebhaftigkeit", steht in Des-dur und ist mit keinem der übrigen Stücke verwandt; nur wird es durch zwei überleitende Akkorde mit dem folgenden verbunden. Immerhin kann es als Intermezzo betrachtet werden, welches, wie sich schon aus den angeführten Vortragsbezeichnungen ergibt, den Höhepunkt des Ganzen bildet, nach dessen Überschreitung Tempo und Stimmung des Anfanges annähernd wieder aufgegriffen werden.

In den „Kreisleriana", Opus 16, sind die einzelnen Stücke noch

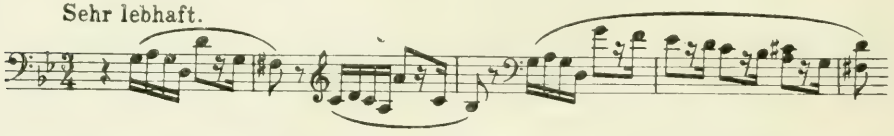
umfangreicher als in den beiden eben behandelten Sammlungen, und daher ist es begreiflich, daß ihre Beziehungen aufeinander nicht so feste sind wie dort. Aber so klar es mir bewußt ist, daß die in den „Kreisleriana" vereinigten Kompositionen zum Tiefsten und Schönsten gehören, was Schumann geschrieben hat, so scheint es mir doch, als lasse das Werk als Ganzes hinsichtlich der einheitlichen Wirkung, die zweifellos angestrebt wurde, keine volle Befriedigung aufkommen, und als mache sich dieser Mangel gerade infolge der hohen Bedeutung der einzelnen Stücke in besonderem Maße fühlbar. Das Streben nach Einheit zeigt sich deutlich in der Anordnung der 8 Nummern. Diejenigen Stücke, welche in B-dur stehen, nämlich Nr. 2, 4 und 6, sind auch nach ihrer Stimmung verwandt und haben langsames Tempo. Ebenso, aber als Kontraste hierzu, gehören die G-mollstücke, Nr. 3, 5 und 8, in ihrem raschen Tempo zusammen. Daß Schumann nicht mit einem Stück der Durgruppe abschloß, wäre vielleicht so zu erklären, daß er eine Korrespondenz zu dem hocherregten ersten Stück, das in D-moll steht, beabsichtigte. Aber hierfür scheint mir die Stimmung von Nr. 8, das übrigens „Schnell und spielend" überschrieben ist, zu leicht zu wiegen, und eben dieser Stimmung wegen vermag ich, auch abgesehen von dem Moment der Korrespondenz, in dem Stück keinen befriedigenden Abschluß der ganzen Reihe zu erblicken. Sehr stark aus dem Rahmen tritt nach meinem Empfinden Nr. 7, C-moll, heraus, das zwar den erwarteten Kontrast zu Nr. 6 bildet, aber uns mit seiner zum Teil an Bach erinnernden Herbheit in der Umgebung, in der es steht, doch fremdartig anmutet. Motivische Beziehungen zwischen zwei Stücken finden sich nur ein einziges Mal. Der Mittelsatz von Nr. 3 greift, indem er sich zu seinem Hauptsatz in Kontrast stellt, in der natürlichsten Weise auf die Stimmung und die Tonleiterbewegung von Nr. 2 zurück. Dieses beginnt:



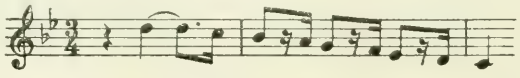
während der Anfang des Mittelsatzes von Nr. 3 (er ist gegenüber dem „Sehr aufgeregt" des Hauptsatzes mit „Etwas langsamer" bezeichnet) lautet:

Noch deutlicher ist die Verwandtschaft am Schluß der jeweiligen ersten Teile, wo in beiden Fällen die Melodie aus der abwärtsgehenden F-durtonleiter gebildet wird.

Über einzelne der Stücke selbst müssen noch einige Bemerkungen beigefügt werden. In Nr. 1 ist der pianissimo gehaltene und in B-dur stehende Mittelsatz mit dem Hauptsatz motivisch verwandt. Nr. 2 hat Rondoform, aber mit interessanten Abweichungen, indem nach dem zweiten Intermezzo der Hauptsatz nicht ohne weiteres und auch nicht in seiner ursprünglichen Gestalt wiederkehrt; vielmehr ist das, was zunächst an seine Stelle tritt, nur mit ihm verwandt, und zwar sowohl im Tempo als auch in der Tonleiterbewegung. Erst später wird das Thema selbst in Fis- und dann in Ges-dur angedeutet, worauf es in B-dur wirklich erscheint. Aber die Fortsetzung ist neu, während der zweite Teil, abgesehen von dem erweiterten Schlusse, dem ursprünglichen gleicht. Sehr eigentümlich ist Nr. 5 gebaut. Sein Thema lautet:

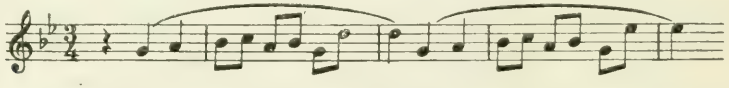


Dessen abschließendes Tonleitermotiv wird hierauf zu einem imitierend behandelten Nebengedanken benützt:



Derselbe erfährt später folgende Umbildung, welche durch verschiedene Tonarten geführt wird:

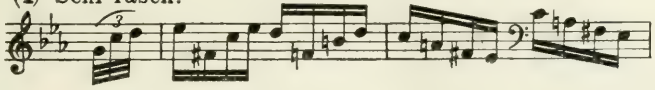
Ein Übergang leitet in den Anfang des Ganzen zurück. Daran reiht sich gleichsam ein neuer Teil mit dem Thema:



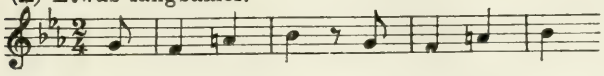
Dies ist, wie man sieht, aus dem ersten Motiv des Hauptthemas hervorgegangen. Auch dieser Teil kehrt, nach einer großen Übergangsgruppe, in seinen Anfang zurück, bringt dann die erwähnten Modulationen des vorigen Abschnittes und hierauf dessen Anfang mit Schluß. Nr. 7 endlich besteht aus zwei in sich abgeschlossenen Sätzen, der eine in C-moll, der andere in Es-dur, deren Zusammenfügung mir nicht recht ver-

ständlich ist, obgleich die Verwandtschaft der beiden Themen klar zutage liegt:

(1) Sehr rasch.



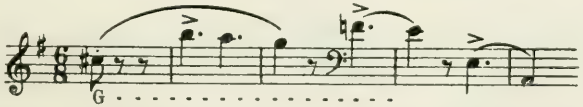
(2) Etwas langsamer.



Der erste Satz hat gleichsam einen zweiten Teil, in welchem die Figur:

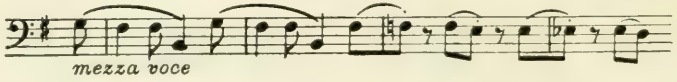
erst fugenähnlich, dann motivisch verarbeitet wird. Daß auch sie mit dem Hauptthema verwandt ist, leuchtet ein; aber gerade in ihr und in dem Abschnitt, den sie beherrscht, zeigt sich hauptsächlich die vorhin erwähnte Abweichung vom Stil der übrigen Stücke.

Vielleicht die in bezug auf Einheitlichkeit problematischste Sammlung bilden die „Intermezzi", Opus 4. Mit Ausnahme von Nr. 4, das in nur einem Satz verläuft, weisen sie sämtlich das einfachste Rondoschema auf, wenn auch mit Modifikationen. Ferner sind die Nummern 2 bis 4 attacca zu spielen, gehören also zweifellos eng zusammen. In der Tat ist ihnen ein Motiv gemeinsam, welches in Nr. 5 weiter umgebildet wird, so daß, wie es scheint, auch dieses Stück der gleichen Gruppe beizuzählen ist. Dagegen stehen Nr. 1 und 6 völlig isoliert und können auch nicht als Umrahmung der Mittelgruppe angesehen werden. Das ergibt sich nicht nur aus ihrem Charakter, sondern auch schon aus der Anordnung der Tonarten: Nr. 1 A-dur, 2 E-moll, 5 D-moll, 6 H-moll. Betrachten wir nun die Beziehungen der Intermezzi 2 bis 5 aufeinander und, was hierbei unerläßlich ist, zugleich den Aufbau dieser Stücke selbst etwas näher. Das gemeinsame Motiv wird in Nr. 2, einem Presto a capriccio, an einer Stelle eingeführt, die man als Anfang der Seitengruppe bezeichnen könnte, und zwar von der linken Hand in folgender Weise:

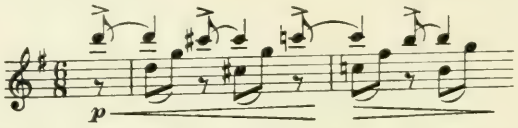


Das Gleiche wiederholt sich eine Stufe höher. Aber das eigentliche Motiv besteht, wie aus der weiteren Entwicklung klar wird, nur aus den Noten:

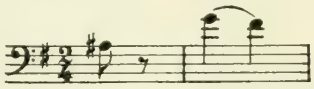
f e A. Eine erste Umbildung erscheint nicht lange nach der angeführten Stelle:



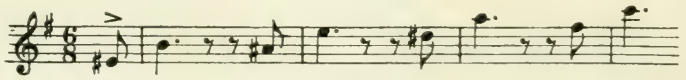
Nach Wiederholung der Seitengruppe wird eine Verarbeitung des Hauptthemas einmal durch das Dazwischentreten der ersten Motivumbildung unterbrochen. Dann heißt es:



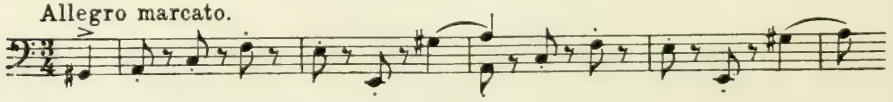
Hier wird also der ungefähre Rhythmus der vorigen Umbildung und, wie dort, der Halbtonschritt des Motives verwertet. Nachdem die Dominante von E erreicht ist, folgt der Mittelsatz mit der Beischrift „Meine Ruh' ist hin" und der Vortragsbezeichnung „Sotto voce" Ganz am Schluß bringt er eine Andeutung des Motives, nämlich:



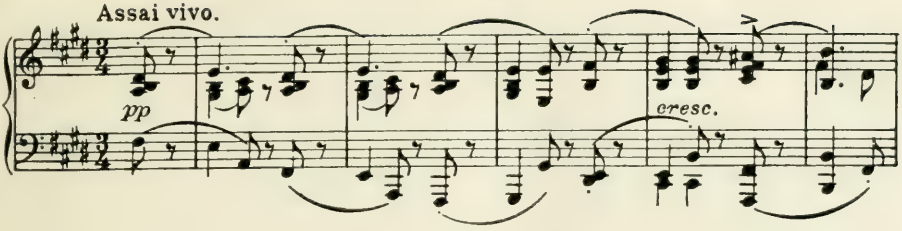
Das „Tempo 1" bietet nicht eine genaue Wiederholung des Hauptsatzes; vielmehr folgt gleich nach dem Thema die zweite Motivumbildung und dann, nach abermaliger Wiederkehr des Anfangs, eine neue Andeutung des Motives:



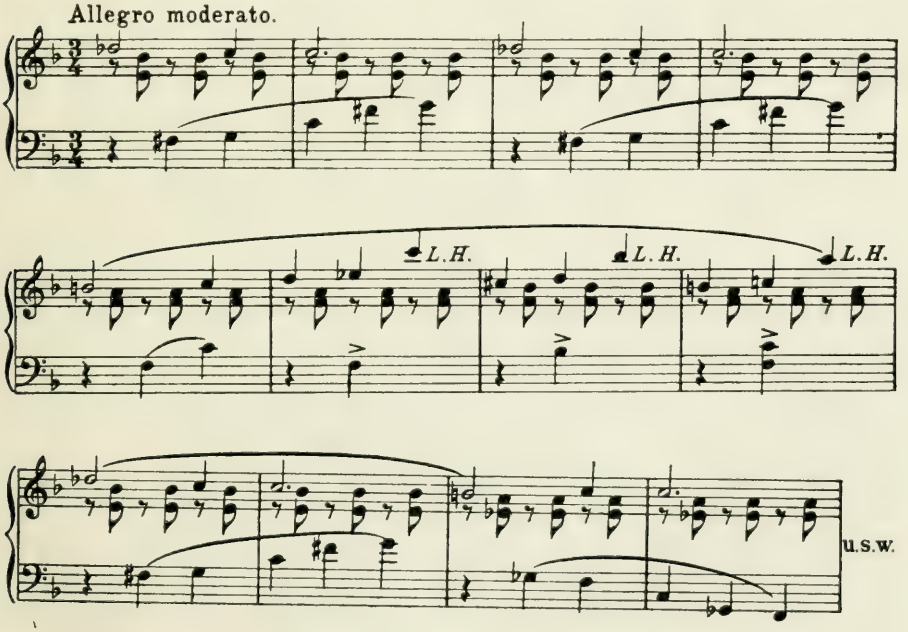
Nach Abschluß in der Grundtonart wird der mit der Seitengruppe beginnende Teil transponiert wiederholt. Hierauf erscheint der Anfang gleichzeitig mit dem Motiv im Baß, dann dessen zuletzt angeführte Andeutung und endlich der Anfang des Mittelsatzes, gleichfalls zusammen mit dem Baßmotiv. In Nr. 3 tritt dasselbe nach einer kurzen Einleitung in folgender Umhüllung auf:



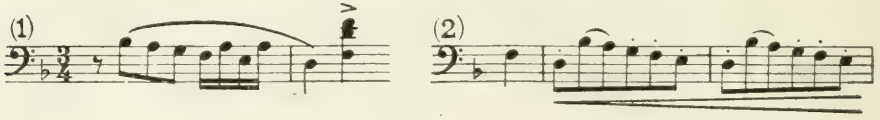
Das eigentliche Thema des Satzes liegt gleichzeitig in der Oberstimme. Ein ganz ähnliches Verhältnis besteht im „Alternativo", dessen Anfang lautet:



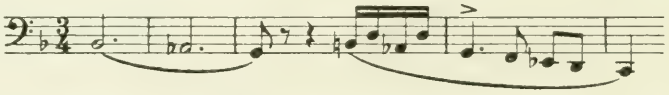
Wieder wird das Rondoschema etwas modifiziert, indem nach einem neuen Übergang die beiden Abschnitte des Hauptsatzes (der zweite ist mit „Ein wenig langsamer" überschrieben) in umgekehrter Reihenfolge auftreten. In den neu hinzukommenden Schlußtakten ist das letzte, was wir hören, das Baßmotiv in seiner ursprünglichen Gestalt. Ein gehaltenes E leitet in das nächste Intermezzo, Allegro semplice, C-dur, über, dessen mit dem zweiten Takt einsetzende Kantilene mit unserem Motiv verwandt ist. Auch für Nr. 5 bildet dieses Motiv sehr entschieden die Grundlage. Zunächst bringt es der Baß in einer Art Umkehrung, welche von der Oberstimme, die während dessen den ersten Halbtonschritt ausgenützt hat, in anderer Form fortgesetzt wird. Sehr wirksam ist es dann, wie nach Wiederholung der Anfangstakte die Schritte des Basses in umgekehrter Richtung verlaufen. Ich lasse das Ganze bis hierher folgen:



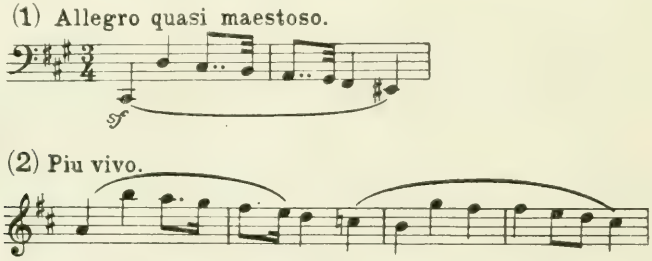
Nach Abschluß im Adagiotempo beginnt ein neuer Abschnitt, dessen Material mit zwei Umschreibungen des Motives bestritten wird:



Auch aus dem Übergang in den Anfang klingt uns das Motiv andeutungsweise entgegen. Der Satz schließt mit der Wiederholung des D-mollteils. Die beiden in diesem Teil herrschenden Umschreibungen werden im Alternativo, während die Oberstimme eine Kantilene ausführt, vom Baß variierend zusammengefaßt:



Das Schlußstück der Sammlung bietet in unserem Zusammenhang zu Bemerkungen keinen Anlaß, wohl aber das Eröffnungsstück. Sein Hauptmotiv wird im Alternativo zu einer wirklichen Melodie weitergesponnen. Man vergleiche:



Auch wird es im Übergang zur Wiederholung des Hauptsatzes, der diesmal ohne die Einleitungstakte beginnt, angedeutet, und zwar so, daß die linke Hand den charakteristischen Sprung, die rechte aber die Punktierung auszuführen hat.

Es wurde bereits gesagt, daß sich die sechs Intermezzi nicht zu einer befriedigenden Einheit zusammenschließen; ja, wer sie hintereinander spielt oder hört, wird kaum auf den Gedanken kommen, daß ein solcher Zusammenschluß überhaupt beabsichtigt gewesen sei. Die Gemeinsamkeit eines Motives in Nr. 2 bis 5 ist also offenbar mehr als eine Zufälligkeit, eine Willkür anzusehen. Daß sie nicht ausreicht, um wenigstens diese 4 Nummern als eine geschlossene Einheit hervortreten

zu lassen, hat seinen Grund neben der ganzen Anlage der Stücke und neben ihrer tonartlichen Anordnung in der Weise, wie das Motiv eingeführt und wie es umgebildet wird. Da es bei seinem ersten Erscheinen nicht den Hauptgedanken eines Satzes abgibt, sondern in dessen Seitengruppe auftritt, empfinden wir seine Wiederverwendung zu Anfang des nächsten Stückes nicht als genügend vorbereitet. Seine Umbildungen ferner sind zum Teil derart, daß man sie nicht leicht als solche erkennt. Dem Leser, der unsere Beispiele verfolgt hat, wird dieser Mangel an motivischer Prägnanz der Umbildungen schon öfters aufgefallen sein. Er macht einen Grundzug des Schumannschen Umbildungsverfahrens aus. Dasselbe ist häufig mehr ein Phantasieren über das Motiv als eine derartige Umformung, daß die ursprüngliche Gestalt doch noch immer als treibende Kraft des weiteren Verlaufes zu erkennen bliebe. Was wir meinen, kann man sich durch eine Vergleichung des ersten Satzes der F-mollsonate, Opus 14, mit dem ersten Satz von Beethovens „Appassionata" ohne Mühe klarmachen. In beiden geht das Seitenthema aus dem Hauptthema hervor; aber wie einleuchtend ist dies bei Beethoven trotz der Gegensätzlichkeit seiner Themen und wie schwer erkennbar dagegen bei Schumann! Freilich bedarf es kaum des Hinweises auf die auch in unseren Beispielen vertretenen Fälle, in welchen sich die Verwandtschaft ohne weiteres ergibt. In dieser Beziehung vergleiche man auch den ersten Satz des Klavierkonzertes. Daß sein Seitenthema sowie die Kantilene in As-dur, mit welcher die Durchführung beginnt, aus dem Hauptthema herausgewachsen ist, wird der Hörer mit Leichtigkeit erfassen.

Während bei Beethoven solche verwandtschaftliche Beziehungen nur ganz ausnahmsweise vorkommen, ist es, als könne sich Schumann nur schwer entschließen, innerhalb eines Satzes von dem einmal angeschlagenen Motiv abzugehen. Hierin liegt einer der Gründe, aus welchen er, wenigstens im Rahmen seiner Werke für Klavier allein, die Sonatenform nicht völlig bewältigte, die ja scharfe Entgegensetzung des Haupt- und des Seitenthemas verlangt. So ist es sehr auffallend, wie spät im ersten Satz der Fis-mollsonate, Opus 11, das Seitenthema eintritt. Es wirkt eigentlich nur wie eine Koda des ersten Teils. Bei der Neigung, an dem gleichen Motiv festzuhalten, ist es nur natürlich, daß die einzelnen wesentlichen Bestandteile des Sonatensatzes leicht ineinander verschwimmen, statt sich voneinander abzuheben. Wieder läßt sich dies an der F-mollsonate beobachten, wenn man sie mit der „Appassionata" vergleicht. Hier steht vor dem Seitenthema eine lange, sich steigernde Übergangsgruppe, so daß uns sein Eintritt als etwas Neues und Frisches, wie der deutliche Beginn eines neuen Abschnittes erscheint, während wir uns bei Schumann

kaum bewußt werden, daß die Seitengruppe eingesetzt hat. Selbstverständlich widerspricht die Vorliebe Schumanns für den Aufbau großer Formen aus einzelnen Sätzen, von der unsere Betrachtungen ausgingen, im Grunde dem Wesen der Sonatenform. So macht sie sich, wie mir scheint, im Finale der Fis-mollsonate störend bemerkbar; denn da es in mehrere, in sich abgeschlossene Teile zerfällt, vermissen wir trotz deren motivischer Verwandtschaft den großen, einheitlichen Zug.

Alles, was in dem Verfahren Schumanns der Sonatenform zuwiderlauft, der Aufbau aus abgeschlossenen kleinen Sätzen, die Herrschaft nur eines Motives innerhalb des Satzes, die weitgehende Umbildung der Motive, alles das ist den neuen Formen, die er schuf und in welchen sich sein echt romantisches Wesen ausspricht, durchaus gemäß, zielen doch diese Formen nicht so sehr auf klar gegliederte organische Gestaltung als auf eine gewisse Ungebundenheit der Phantasie ab, wobei dann die motivischen Beziehungen von Satz zu Satz oder auch von Stück zu Stück einen mehr zu ahnenden als klar zu erfassenden Zusammenhang herstellen. Wir haben auf die Gefahren, welche in einer solchen Formgebung liegen, und welchen Schumann nicht entgangen ist, hingewiesen, aber auch auf die Meisterwerke, die wir ihr zu verdanken haben. Übrigens darf nicht vergessen werden, daß es Schumann auf anderen Gebieten glänzend gelang, auch über die Sonatenform Herrschaft zu gewinnen. Es sei nur an das Klavierquintett erinnert und wegen der motivischen Verwandtschaft der einzelnen Sätze, die hier mit Beethovenscher Deutlichkeit hervortritt, an die D-mollsymphonie. Gerade weil in Schumanns Klavierwerken die Zusammenhang stiftenden Beziehungen nicht ohne weiteres klar zutage liegen, ist ein gründliches Eindringen erforderlich, wenn man zum rechten Genuß gelangen will, und so hoffe ich, mit den vorstehenden Ausführungen nicht nur einem historischen und einem ästhetischen, sondern auch einem praktisch-künstlerischen Interesse gedient zu haben.

Zwei „Griselda"-Opern.

Von

Hermann Junker, Karlsruhe.

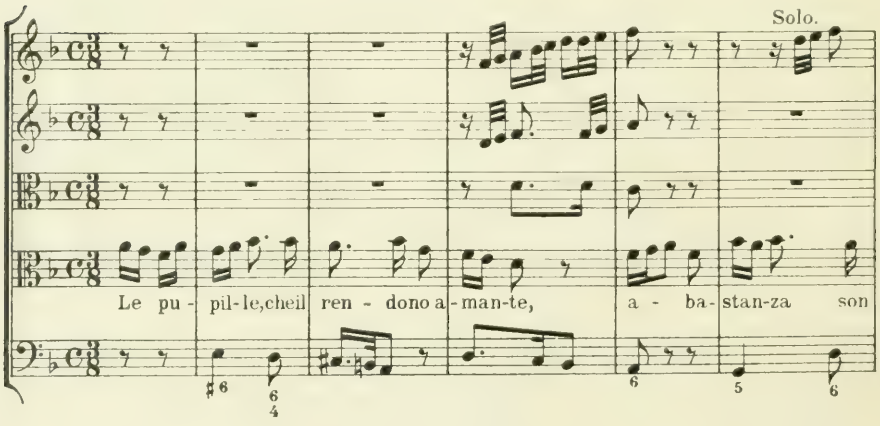
Die Tatsache, daß fast um die gleiche Zeit von zwei italienischen Opernkomponisten, die in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht gewissermaßen nebeneinander herlaufen, dasselbe Libretto zu einem musikalischen Drama verwendet wurde, lädt zu einem Vergleich der beiden Kunstwerke miteinander ein. Der Text zur Oper „Griselda" von Apostolo Zeno wurde von Scarlatti im Jahre 1721 für Rom, von Torri 1723 für München komponiert. Freilich kann eine solche Gegenüberstellung Bedenken erregen insofern, als man gleich von vornherein weiß, wer von beiden Meistern den Sieg davontragen werde. Jedoch rechtfertigt sich das Unternehmen dadurch, daß hier der Unterschied zu zeigen versucht werden soll zwischen dem tonangebenden, gegen alle Versuchungen seiner Zeit gefeiten Genius und dem teils in seinen, teils in den Fußstapfen anderer wandelnden schwächeren Komponisten. Dazu kommt noch, daß Torri gerade mit seiner „Griselda" ein guter Repräsentant der damaligen Opernkomposition mit all ihren Schwächen ist, während Scarlatti rein und unverdorben dasteht, immer er selbst und abhold jeder Art von Zugeständnissen an den Geschmack seiner Zeit, der bekanntlich weniger Wert auf gediegene Kompositionsweise legt, als vielmehr den Sänger in seinem vollsten Glanz erstrahlen lassen will, weshalb die musikalischen Gedanken durch die Sucht nach äußeren Effekten angekränkelt werden und sich Stücke wie die große Da capo-Arie herausbilden, wobei, abgesehen von den Verschnörkelungen der melodischen Linie, die Koloraturen nahezu den gleichen Raum erfordern als die eigentlichen Ideen selbst. Bemerken möchte ich übrigens, daß es sich bei dieser Skizze nur eben um die Oper „Griselda" handelt und nicht etwa das Gesamtschaffen beider Meister verglichen werden soll. Indessen

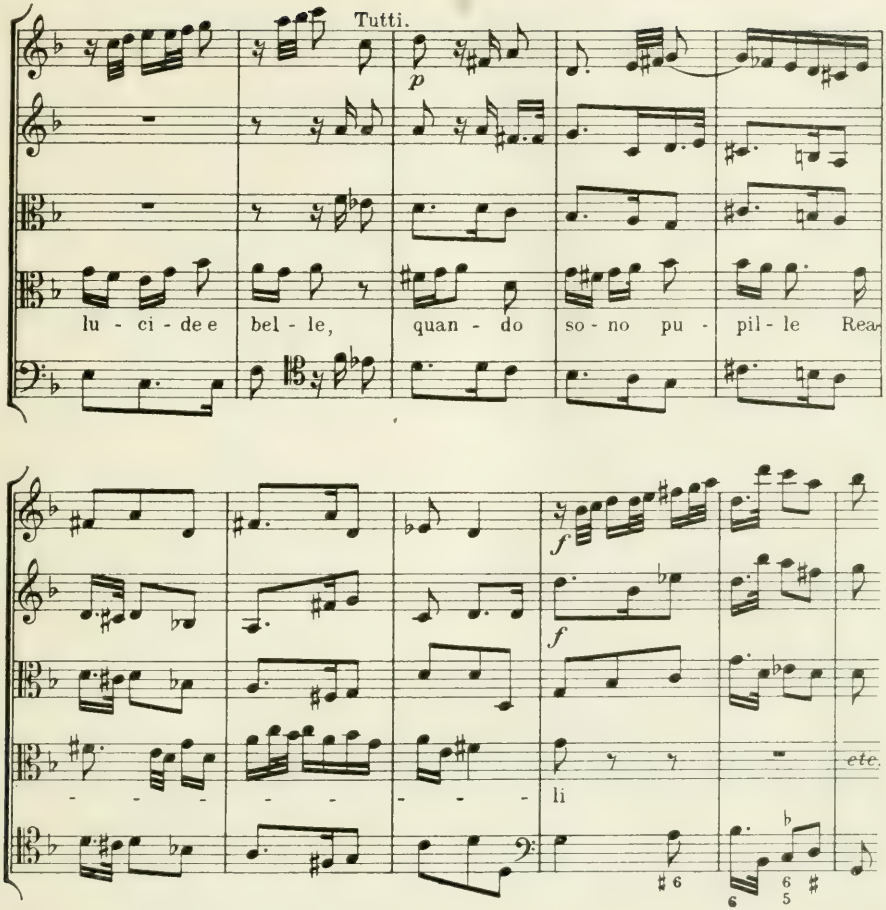
scheint ein kurzer Überblick über Torris, als des unbekannteren Komponisten, dramatische Kunst hier am Platze zu sein. Der Ausgangspunkt beider Musiker ist ungefähr der gleiche, ihr Altersunterschied beträgt ja auch nur wenige Jahre. Torris Entwicklungsgang ist kein so geschlossener wie der des Neapolitaners, der an seiner eigenen Kraft genügenden Halt hat, sondern wir sehen ihn da und dort sich anlehnen; doch trägt er weit eher die Tendenz in sich, von allem das Gute anzunehmen als die Schwächen seiner Vorbilder bei sich weiterwuchern zu lassen. So geht er von der spätvenezianischen Schule aus, macht sich während seines niederländischen Aufenthalts die französische Opernkompositionsweise zu eigen, um sie in seinen darauffolgenden italienischen Hauptwerken für den Münchener Hof geschickt zu verwerten. Scarlatti verdankt er dabei das flüssige Secco-Rezitativ, das Accompagnato, die Anlage der Da capo-Arie, die er zunächst ganz nach des Neapolitaners Art knapp hält und mit möglichst wenig Koloraturen versieht; ferner die dialogisierende Form des Duetts, überhaupt des mehrstimmigen Gesanges, während Steffani der Urheber der imitierenden Anlage desselben ist. Den Sinn für die Wirkung breit ausgeführter Chöre, sowie frisch und anmutig gehaltener Ballette wurde durch den näheren Umgang mit Lullys Werken gefördert. Hinsichtlich der Instrumentation bevorzugt Torri entschieden das Streichorchester und zwar in dem Maße, daß man häufig das Fehlen der Blasinstrumente sehr vermißt. Einigermaßen wird der Zuhörer durch die zum Teil wundervolle Behandlung von Soloinstrumenten innerhalb des Streichkörpers versöhnt. Treten einmal Bläser hinzu, so spielen sie bloss eine klangverstärkende Rolle, indem sie gewöhnlich mit den ihrem Umfang entsprechenden Streichern unisono gehen. Bei Torris „Griselda" sind überhaupt keine Bläser beschäftigt. Insofern ist schon zwischen den Eingangssymphonien beider Meister ein Unterschied zu erkennen. Bei Scarlatti finden wir bei dem Streichkörper noch Trompeten und Oboen. Was aber das Wesentliche ist, ist die Behandlung der Instrumente untereinander, die schon in ganz moderner Weise vor sich geht. Man bediene sich übrigens noch der Sinfonia in der 6. Szene des ersten Akts der Scarlattischen Oper — bei Torri fehlt ein entsprechendes Stück an dieser Stelle — zum Vergleich. Beim Zusammenwirken mit den Bläsern fällt den Streichern die Hauptbewegung zu, häufig begnügen sich die Bläser mit gehaltenen Tönen. Andererseits bilden die beiden Instrumentenklassen einen wirkungsvollen Kontrast, indem sie einander ablösen oder die Figur einem anderen Instrument abnehmen und weiterführen. Auch sind Stellen vorhanden, wo jede Instrumentenklasse gegenüber der anderen selbständig

fungiert und seine Rolle auch durchführt. Ich denke dabei an die Arie „Prenditi" in der 7. Szene des 3. Aktes, wo jedem Instrument — 1 Flöte, 1 Oboe und Streicher — sozusagen nur das zugeteilt ist, was ihm geziemt. Es herrscht eine wohltuende Abwechslung, auch greifen die Instrumente ineinander, um das Ganze wirkungsvoll zu gestalten, es aus einem Guß erscheinen zu lassen. Auch das Duett in der 9. Szene des 3. Aktes zeichnet sich aus durch ein logisches Zusammenarbeiten der verschiedenen Instrumente. Bei Torri heißt es: „1. Violini con Roberto, 2. Violini con Costanza, Viola con il Basso". Man sieht schon daraus den minderwertigeren Grad der Instrumentation. Wo Scarlatti sich des Streichorchesters allein bedient, finden wir die gediegenste Arbeit vor. Allerdings dürfen wir auch dem Münchener Komponisten nicht den Vorwurf grober Nachlässigkeit in diesem Punkt machen, da er, wie schon erwähnt, ausgezeichnete Wirkungen innerhalb des Streichkörpers durch Anwendung konzertierender Instrumente zustande bringt. Und gerade in seiner „Griselda" gibt es viele Arien, worin ein Soloinstrument in trefflicher Weise mit dem Gesang rivalisiert. Demgegenüber zeigt manches Stück das übliche „Violino con la parte" oder „Viola col Basso", das Wahrzeichen der damaligen dekadenten Instrumentationsweise. Seicht sind übrigens die Gedanken in Torris späteren Opern, die nach der „Griselda" entstanden sind, noch nicht, mit Ausnahme seines „Ciro", der des Meisters hohes Alter verrät, und der lange Zeit anderen Komponisten zugeschrieben wurde, u. a. auch seinem sehr dekadenten Schüler Ferrandini. Die Ideenwelt des Neapolitaners jedoch ist weit größer, der Erfindungsreichtum vielgestaltiger, der Höhenflug der Gedanken kühner und die Empfindung tiefer. Torri ist der talentvolle, Scarlatti der geniale Musiker. In die Augen fallend ist bei der Durchsicht der Partituren beider Meister der ungeheuere Abwechslungsreichtum in der Begleitung der Gesangsstücke bei Scarlatti. Man hat das Gefühl, als scheue er sich vor dem leisesten Anflug von Monotonie; das, was bei Torris späteren Opern des öfteren, bei vielen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolgern leider allzu häufig der Fall ist, die Einförmigkeit der Erfindung, das Immerwiederkehren bestimmter Rhythmen etc., dem geht der Neapolitaner mit Entschiedenheit aus dem Weg. Die Stücke wirken dabei nicht etwa gekünstelt, vielmehr sind sie doppelt wertvoll durch ihre selbstverständliche, natürliche Ausdrucksweise, wobei ein Gedanke den anderen erzeugt, stets Neues bildend, doch die Geschlossenheit des Ganzen immer im Auge behaltend. So bemerken wir bei Scarlatti auch Kombinationen der verschiedensten Rhythmen in den verschiedenen Instrumenten, wofür die Arie des Gualtiero in der

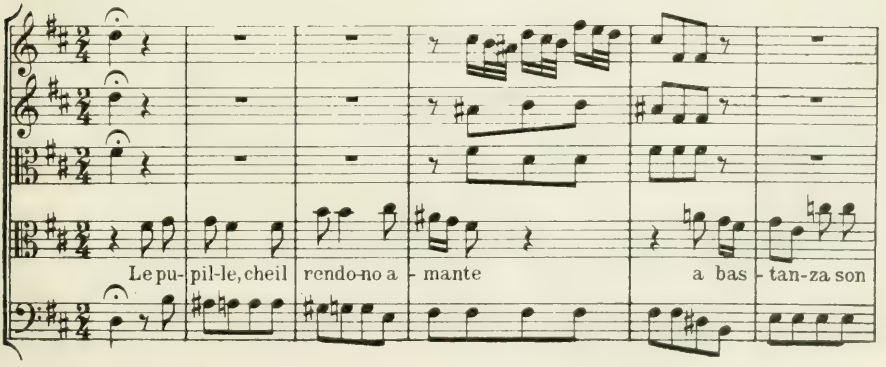
3. Szene des 1. Aktes in beiden Werken zum Vergleich dienen möge. Welche Einförmigkeit liegt in dem bis zur Ermüdung durchgeführten Motiv gegenüber der ungeheuren Vielgestaltigkeit Scarlattis! Von den Instrumenten, die gewöhnlich alle den Gesang unterstützen, verlangt Scarlatti sorgfältigste Beteiligung. Einem jeden weist er seine bestimmte Aufgabe zu und jedes kommt gegenüber dem anderen Instrument zu seinem Recht. Torri macht sich die Aufgabe insofern leichter, als er die Instrumente während des Gesangs mit Ausnahme des Cembalo und eventuell eines konzertierenden Soloinstruments meistens schweigen oder nur thematische Einwürfe machen läßt, gewöhnlich aber dann, wenn der Sänger pausiert; es ist, als habe er Scheu, den Gesang mit der Begleitung zu übertönen oder wenigstens zu beeinträchtigen. Das sogenannte „Unisono" mit dem Baß und dem Gesangspart in der Begleitung ist wohl mehr auf Bequemlichkeit zurückzuführen. Wenn auch eine einzige Stelle alle bisher angeführten Momente unmöglich aufzeigen kann, so bergen die beiden folgenden Ausschnitte Unterschiede genug, um einigermaßen als Bekräftigung meiner Aussagen gelten zu können:

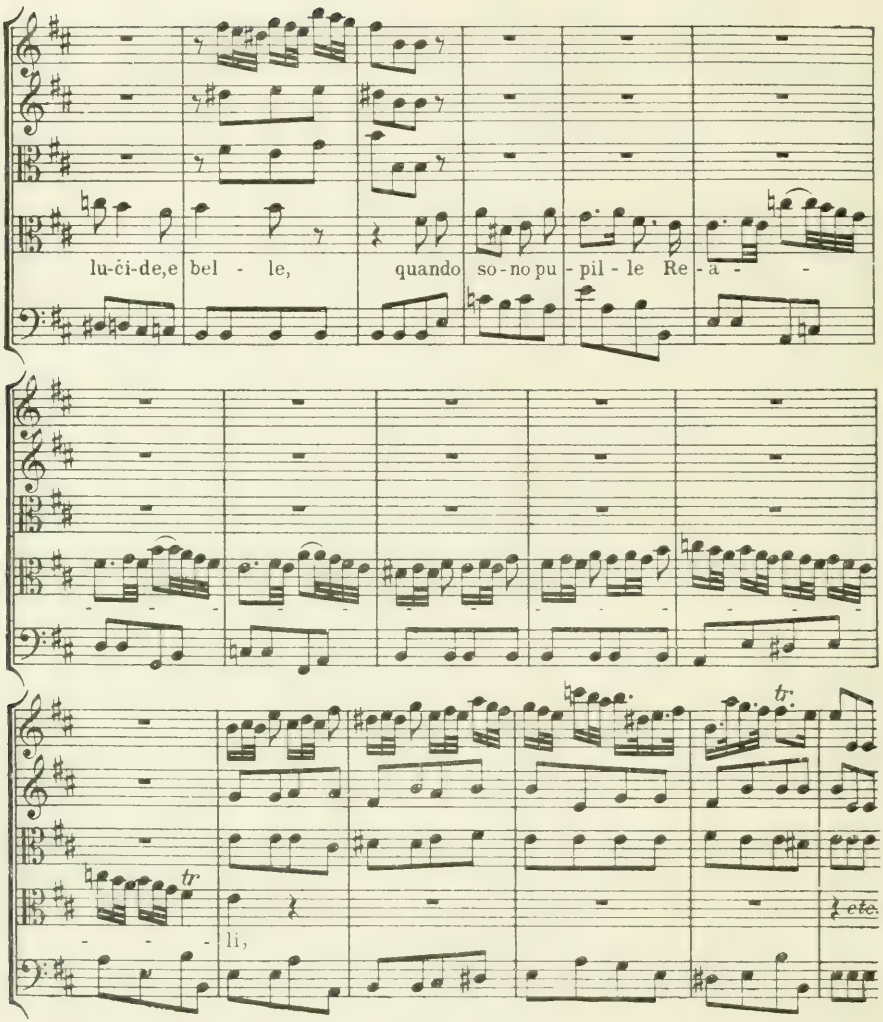
Anfang des Teiles B der Arie Gualtieros I_3 von Scarlatti:





Die gleiche Stelle bei Torri:





Daß ich gerade diese beiden Stücke zum Vergleich gewählt habe, geschah auch noch aus einem anderen Grund. Bei Scarlatti haben Koloraturen, Unisono-Gesänge der einzelnen Instrumente und Instrumental-Soli untergeordneten Rang, d. h. die das Ganze beherrschende, sorgfältig ausgeführte Instrumentalbegleitung bedient sich der einzelnen Momente nur vorübergehend, nur um Licht und Schatten zu geben, während wir bei Torri und seinen Gesinnungsgenossen diese untergeordneten Ausdrucksmittel das Stück beherrschen sehen. Was bei

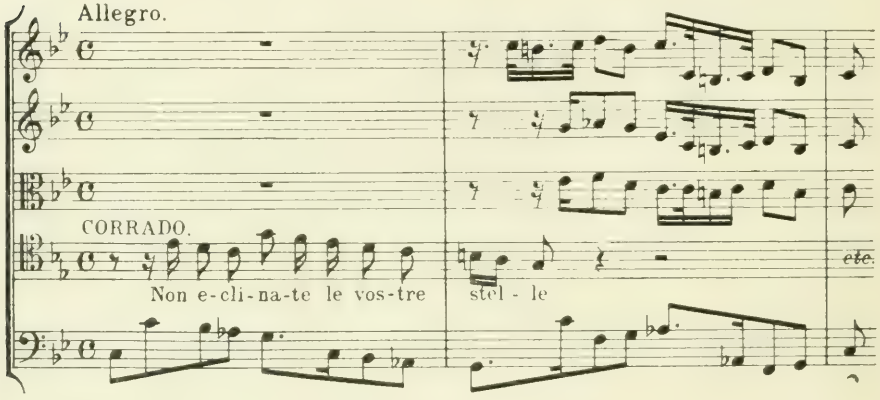
Scarlatti normalerweise aus der Gesamtidee herauswächst und vorübergehend in Erscheinung tritt, das wird von Torri und namentlich von seinen schwächer begabten Zeitgenossen und Nachfolgern ausgebeutet und zur Schablone heruntergedrückt. Was sonst noch für Unterschiede in der Behandlungsweise der Instrumente zwischen beiden Meistern bestehen, das mag man an später zu anderem Zweck angeführten Stellen konstatieren, die ich deshalb in Partitur wiedergeben will.

Treten wir nun nach Betrachtung des äußeren Gewandes in das Innere beider Kunstwerke ein, so gewahren wir neue, zum Vergleich höchst interessante Momente. Die Eingangssymphonien, zwei äußerlich gleich angelegte Stücke — beide bedienen sich der von Scarlatti eingeführten Anordnung der Sätze Schnell-Langsam-Schnell — sind inhaltlich grundverschieden. Die Einleitung des Neapolitaners ist kraftvoll und durchaus großzügig. Torris Musik ist zahmer, flauer, weit weniger frei. Scarlatti läßt uns etwas erleben, sein Stück ist ein architektonischer Aufbau in guten Proportionen. Der erste Satz treibt zu einem Höhepunkt, auf dem er jäh abbricht, um plötzlich ein Adagio erklingen zu lassen, das in seiner Kürze nur eine kleine Rast gewähren soll zwischen dem ersten und dem noch schneller dahinrasenden letzten Satz. Man ist nun auf etwas Großes vorbereitet, unser Inneres wurde empfänglich gemacht für das kommende Drama. Torri indessen läßt uns mehr schablonenhafte Gebilde hören, die weniger an unser Inneres appellieren, als das Publikum zur Ruhe für die eigentliche Handlung verweisen soll. Diejenige dramatische Kunstform, in der Torri Scarlatti die Wage hält, ist das Rezitativ, die Ähnlichkeit beider Komponisten hierin ist stellenweise frappant. Die Monologe sind meist ausdrucksvoll, ergreifend, die Dialoge haben häufig einen sinnvollen Aufbau, wie z. B. in der 8. Szene des 1. Aktes, wo Gualtiero seine Ansprache an Costanza in F-dur beginnt, durch verschiedene Tonarten moduliert, um Costanza in H-dur, einer entfernteren Tonart, antworten zu lassen, damit ihre jungfräuliche Zartheit auch in musikalischer Hinsicht deutlich zutage tritt. So hat Scarlatti diesen Dialog gestaltet, ähnliches finden wir auch bei Torri. In manchen Szenen werden äußerst wirkungsvolle Steigerungen hervorgebracht. Hervorzuheben ist auch die Flüssigkeit des Dialogs beider Meister, sie stehen genau auf gleicher Stufe. Der allerhöchste Grad ist hierbei noch nicht erreicht, die frühere, etwas ermüdend häufige Kadenzbildung ist seltener geworden, jedoch die Eleganz der späteren neapolitanischen Schule noch nicht ganz vorhanden. Man vergleiche das Rezitativ mit dem eines Leonardo Leo oder Jomelli, wo die Leichtigkeit, die Ungezwungenheit der musikalischen Rede wohl auf der Höhe

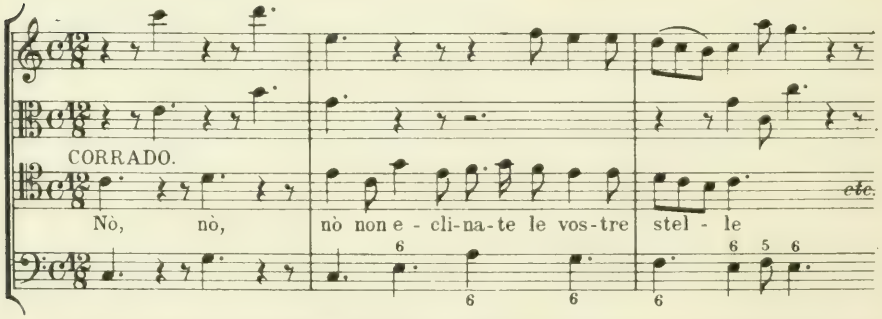
angelangt ist, bei äußerst langatmigen Phrasen in harmonischer Hinsicht, indem Sext- und Quintsextakkorde etc. durchgangsartig verwendet werden, die Grundstellungsklänge dagegen selten auftreten. Bei unseren beiden Meistern jedoch finden wir diese letzteren noch weit häufiger vor, sie dienen den anderen sozusagen als Stützpunkte.

Daß bei der weit größeren rhythmischen und melodischen Gleichförmigkeit der Torrischen Ideen von einem Ausdrucksreichtum eines Scarlatti nicht die Rede sein kann, ist einleuchtend. In der 6. Szene des 1. Aktes steht eine Arie des Corrado: „Non eclinate", die geeignet ist, als Beleg für das eben Gesagte zu gelten:

bei Torri:

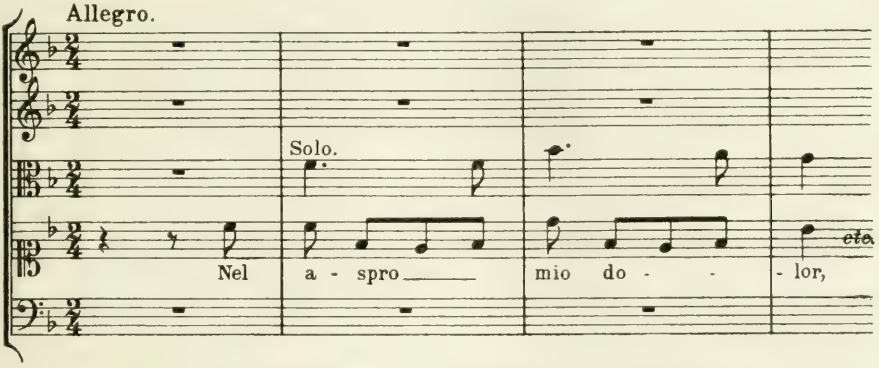


bei Scarlatti:

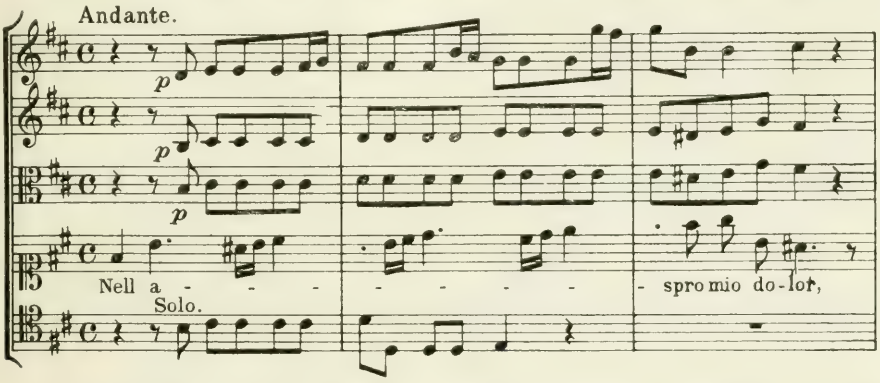


Das Stück des Neapolitaners ist weit genialer, es schneidet viel tiefer ein. Corrado drängt es, auf die rührenden Klagen Robertos und Costanzas warmen Trost zu spenden. Man beachte den kraftvollen Anfang in dem hoffnungsfreudigen C-dur gegenüber dem viel glatteren Gesang in C-moll von Torri. Vielfach trägt dieser Meister der allge-

meinen Stimmung der Arie Rechnung, so daß das Stück mehr den Eindruck von absoluter Musik macht, wie z. B. bei der Arie Griseldas I_4, wo er den Worten: „Nel aspro mio dolor" folgende Töne verleiht:

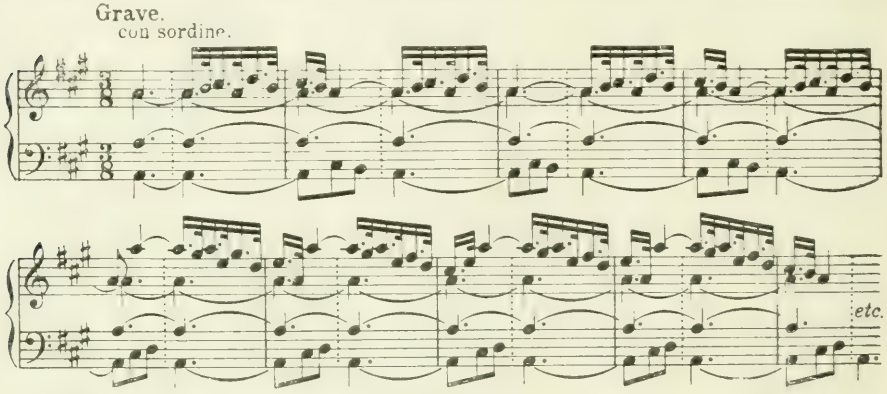


Scarlatti dagegen packt die Worte sofort richtig an, indem er den Gesang mit einem langgezogenen, äußerst wehmütigen Seufzer beginnen läßt.



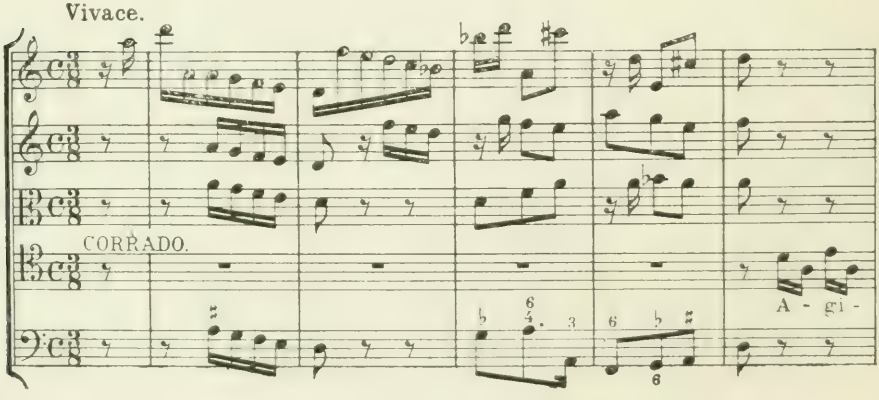
Das ist wirklich ein tief empfundener, dumpfer Schmerz. Um den Ausdruck intensiver zu gestalten, erlaubt sich Scarlatti des öfteren kleine Textänderungen, wie wir es bereits in der Arie „Non eclinate" gesehen haben, wo er zur größeren Eindringlichkeit von Corrados Worten drei kräftige „nò, nò, nò" vorausschickt. In der Arie Costanzas, I_7: „Bel labro" gibt die Geliebte Robertos ihm in rührender Weise ihre Liebe kund; die Wiederholung des Wortes „tanto" verdeutlicht den hohen Grad ihrer Neigung. Die Arie I_9, bei Torri I_{10}, „Godi bell' alma", ist hierfür auch ein treffliches Beispiel. Scarlattis Genius schafft freier, er klammert sich nicht ängstlich an den Text, daher kommt es auch, daß er, um den musikalisch-dramatischen Formen besser Genüge leisten zu können, viele

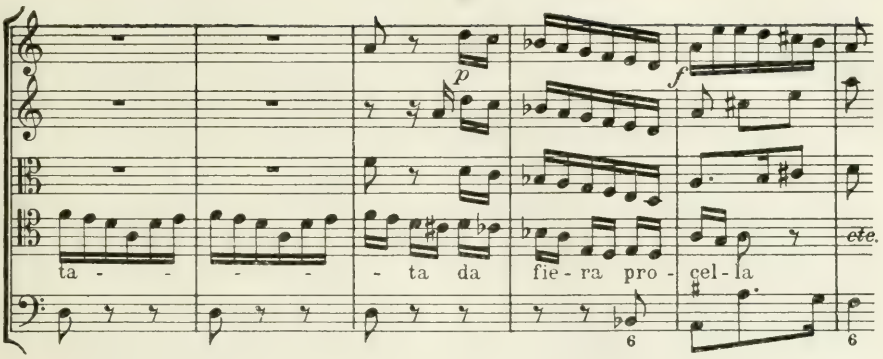
Dialoge kürzt, mehrere Szenen in eine zusammenzieht. Meisterhaft ist in Torris Arie der Griselda zu Beginn des 2. Aktes die Stimmung getroffen. Die Königin, die von ihrem Gemahl in die einsamen Wälder zurückverbannt wurde, begrüßt die heimatliche Stätte. Alles ist sich gleich geblieben, nur sie nicht. Ihr einziger Gedanke ist ihr Gatte, den sie trotz aller ihr widerfahrenen Schmach über die Maßen liebt, nach dem sie sich in Sehnsucht verzehrt. In der Erinnerung an ihn fühlt sie ihr ganzes Unglück, ihren unermeßlichen Schmerz; beifolgend das Vorspiel im Klavierauszug:



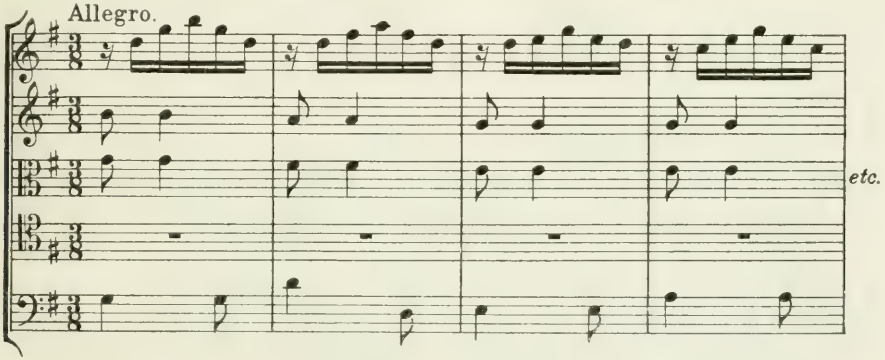
Das lange Aushalten auf demselben Ton, das Ausgehen vom Tone a im Baß und das Zurückfallen in denselben, das läßt auch uns die schwere Hand des Schicksals verspüren, die Griselda niederdrückt. Auch Scarlatti fand für die Arie tief empfundene, wahre Töne. Ein Prachtstück, wild und durchglüht von dramatischem Feuer entdecken wir in der 3. Szene des 2. Aktes von Scarlattis Oper, gegen welches Torris schablonenhaftes Gebilde unmöglich aufkommen kann; es ist Corrados Arie: „Agitata da fiera procella“:

Scarlattis Arie:

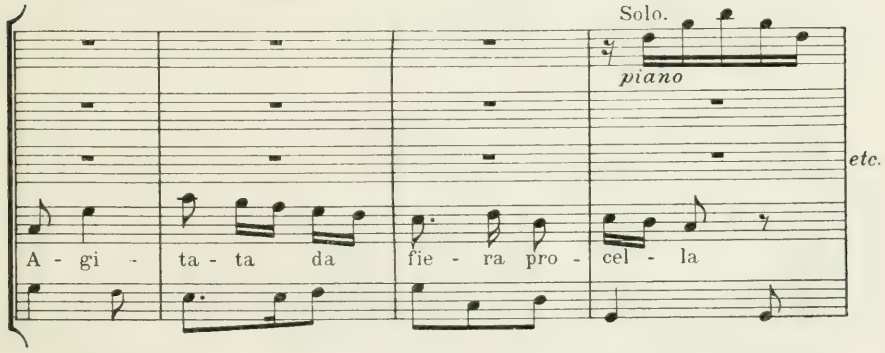




Torris Arie, Anfang des Vorspiels:



Anfang des Gesanges:

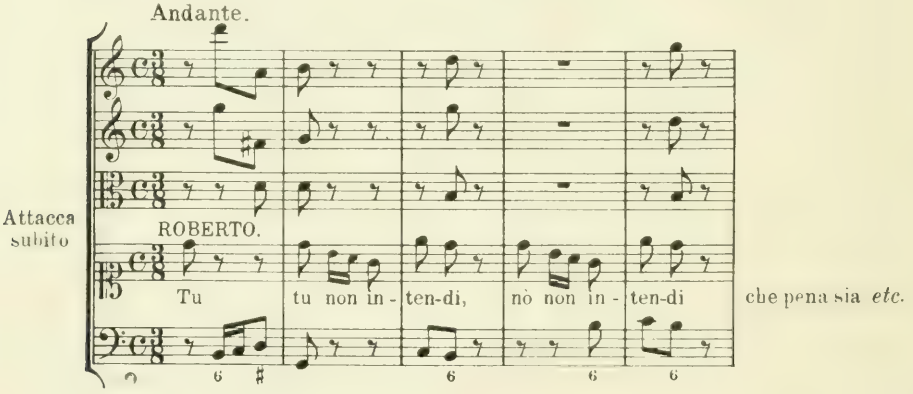


Gleich in der nächsten Szene erreicht die dramatische Gestaltungskraft Scarlattis ihren Höhepunkt. Die Arie der Griselda ist ein Meisterstück allerersten Ranges, sie drückt den höchsten Grad der

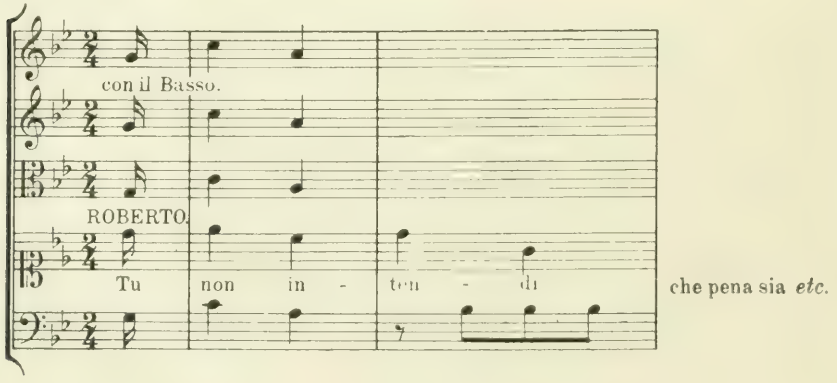
Leidenschaft aus. Der Zornesausbruch gegen den „tiranno“ Ottone ist erschütternd:

Er quillt jäh aus der Verzweiflung der Gemarterten hervor, die nicht weiß, wohin sie ihr Söhnlein vor der Rache Ottones verbergen soll, die Unmöglichkeit der Rettung schließlich einsieht und sich nur noch in der beispiellosen Wut gegen den Frevler Luft machen kann, ein Moment von elementarster Wirkung. Statt dessen steht in der Münchener Oper ein Duett, das sowohl textlich wie musikalisch weit matter wirkt. Noch eine Arie, aus der 6. Szene des 2. Aktes, sei mir anzuführen gestattet, die in wenigen Takten den Unterschied in der Auffassungsweise beider Komponisten zeigt:

Bei Scarlatti:

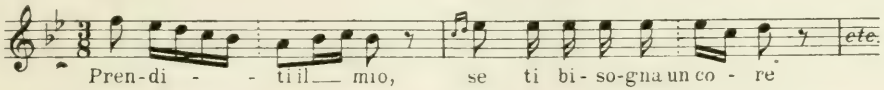


Bei Torri:

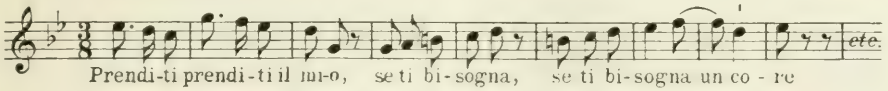


Vom 3. Akt ist noch die Arie der Griselda in der 2. Szene erwähnenswert, denn Scarlattis Komposition ist wegen ihrer Großzügigkeit von erhabener Schönheit:

Bei Torri:



Bei Scarlatti:



Bei der offensichtlichen Verschiedenartigkeit beider Stücke ist jedes weitere Wort überflüssig. Der Vollständigkeit des Urteils über Scarlattis Sologesänge wegen erwähne ich noch, daß wir auch bei ihm, jedoch sehr selten, auf die später so stereotyp gewordene zweitaktige Phrase bei der Melodiebildung stoßen, und, merkwürdig, seine breit angelegten Arien, wie die des Roberto in der 6. und 11. Szene des ersten Aktes, gehören, was Erfindung anlangt, nicht zu seinen besten Stücken. Er ist in der knappen Form besonders glücklich.

Der Hauptunterschied bei den mehrstimmigen Gesängen beider Meister liegt hauptsächlich in der Struktur. Die Form der Duette, wie wir sie im 2. und 3. Akt vorfinden, und des Terzetts in der 17. Szene des 2. Akts ist die der Da capo-Arie; während sich Scarlatti der dialogisierenden Art, d. h. des Nacheinanderauftretens der einzelnen Stimmen bei verschiedenem Text bedient, wobei sich dieselben nur vereinigen, um in homophoner Weise vorübergehend zusammenzuwirken, greift Torri zur Imitation und zum gediegen ausgearbeiteten Kontrapunkt. Des Neapolitaners Stücke sind mehr aus der Situation herausgeschaffen, sind dramatischer angehaucht, wie z. B. das Duett des Roberto und der Costanza, III_9, wogegen die Gebilde des Münchener Musikers eher den Eindruck gut ausgeführter Konzertstücke erwecken, die, an und für sich betrachtet, sicherlich für wertvoll erachtet werden müssen, der Meister des Kammerduetts läßt uns auch hier in diesen im allgemeinen leichter gehaltenen Schöpfungen seine Nähe spüren. Lassen wir nur die Musik dieser mehrstimmigen Gesänge beider Komponisten auf uns wirken, so verdient Scarlatti auch hier wieder den Vorzug, da seine Stücke doch großzügiger und genialer sind. Bei dem Schlußstück der Oper — bei Torri ein Chor, bei Scarlatti ein Quartett, wobei Costanza und Griselda, Gualtiero und Ottone je eine Stimme singen, Roberto und Corrado aber

selbständig teilnehmen — ist weiter nichts zu bemerken, als daß sie beide ihren Zweck erfüllen, sie geben der ganzen Oper einen feierlichen Abschluß. Torri bedient sich der Da capo-Form, Scarlattis Gebilde ist einsätzig. Dabei wirken die Instrumente — Scarlattis Orchester ist noch durch Trompeten und Oboen bereichert — in gleicher Weise mit, sie haben die Bewegung, die Stimmen bilden den Kern des Ganzen. Beide Stücke sind gut gearbeitet.

Stellen wir nun die beiden Opern nach Vergleich ihrer Einzelheiten als Kunstwerke im ganzen gegenüber, so steht das Urteil fest: Torris „Griselda" enthält zu wenig markante Einzelheiten, um dadurch nur einigermaßen über die veraltete und keineswegs lebensfähige Anlage der Oper, die eben nur ein Modestück darstellt, hinwegzutäuschen. Des Neapolitaners Schöpfung dagegen enthält Ewigkeitswerte, die zunächst dazu bestimmt waren, bei den nachfolgenden Musikern weiterzuleben und die Gestalt ihrer Ideen anzunehmen. Denn jedes wirklich wertvolle Stück bildet einen Pfeiler an der Brücke, die von einer Epoche zur anderen führt. Und wenn auch Scarlattis „Griselda" eine befriedigende Aufführung in heutiger Zeit ausschließt, so liegt dies nicht an der etwa zu unbedeutenden Musik, sondern eben auch an der ganzen Anlage des Kunstwerkes, von welchem man damals keinen in sich geschlossenen und architektonisch musterhaft gebildeten Aufbau verlangte, sondern sich vielmehr begnügte mit einer Reihe von lose aneinandergefügten Gesangsnummern, meist bestehend aus Rezitativ und Arien, wobei mehrstimmige Gesänge, Chöre und Instrumentalstücke zu den Seltenheiten gehörten. Läßt Scarlattis Werk trotzdem manchmal etwas wie einen dramatischen Aufbau verspüren, so bewirkt dies eben sein Genius, der seiner Zeit noch mehr zu gebieten hat als die unmittelbar auf ihn folgenden kleineren Talente, und auch als Torri, der uns übrigens in anderen Werken beweist, daß ihm der Sinn hierfür nicht fehlt.

Die Musica speculativa des Magister Erasmus Heritius.

Von

Theodor Kroyer, München.

Die Münchener Universitätsbibliothek besitzt unter zahlreichen handschriftlichen Kollegheften, die sich aus der Ingolstädter Zeit in die Gegenwart herübergerettet haben, auch solche musikalischen Inhalts. Das merkwürdigste darunter ist Codex **752**, ein schmaler, aus zwei ungleichen Schichten bestehender Quartband, der musiktheoretische Abhandlungen enthält: drei, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einer Hand geschrieben, wohl schon ursprünglich zusammen gehörten, und eine vierte, nach Schrift und Format ältere, die anscheinend erst in unserer Zeit mit dem Sammelheft zu einem Band vereinigt worden ist. Das Ganze hat folgende Einteilung:

(1) fol. 1—38. Musica speculatiua per Magistrum Erasmum Heritium lecta. 1498.
Klare, geübte Schrift.

fol. 39—42ᵛ. Unbeschrieben.

(2) fol. 43—84. Musica magistri Joannis de muris ex Boetij musica extracta.
Etwas flüchtiger.

fol. 85—94ᵛ. Unbeschrieben.

(3) fol. 95—114. Annotationes in Musicen magistri Joannis de muris per magistrum Andream Perlachium accuratae traditae.
Noch kleinere und flüchtigere Schrift; fol. 1—114 rühren von einer Hand her.

(4) fol. 115—129ᵛ. Ohne Überschrift. Musiktheoretisches Exzerpt, beginnend „Genesis 4. filius lamech" (mit folgender Aufzählung von Tubal[1]), Adam, Pythagoras, Boetius etc.).

[1] Vgl. Genesis 4, 18 ff.; 5, 25 ff.

Format etwas größer; um 1500 geschrieben: unordentlicher, schließlich zerfahrener Schriftcharakter; Bemerkungen über die Kirchentonarten; Mathematisches, Mensuralschematismen in weißer Notierung; Schülerhand offenbar. Dazu gelegentlich am Rand und an sonstigen leeren Stellen Glossen eines späteren Besitzers [1]).

Die den Band eröffnende Musica speculativa ist der vollständigste Traktat der Handschrift und hat originalen Wert. Sie soll uns hier beschäftigen.

An sich ist der in diesem Teil verarbeitete Stoff, die mathematische Intervallentheorie, in der mittelalterlichen Literatur keine Seltenheit. Ihrer Überlieferung aus der antiken Musik durch Boëtius verdankt sie besonderes Gewicht. Galt sie doch geradezu als Sublimierung alles dessen, was man unter musikalischer Logik verstand, als Fundamentalwissenschaft, gleichsam geheiligt durch Alter, Tradition, Pietät, und mit dem Nimbus des Profunden umgeben. Noch im 16. Jahrhundert wurde dieses Studium in aller Gründlichkeit betrieben, und sein Einfluß reichte weit über die Zeiten der spekulativen Orthodoxie hinaus.

Die der spekulativen Musik also zugemessene Bedeutung prägt sich auch in dem Vorrang aus, den die Tonkunst vor ihren Schwestern durch Aufnahme unter die „freien Künste" der alten Artistenfakultät genoß (vgl. S. 96). Gewiß mag ihre kirchliche Sonderstellung zu dem Ansehen in der Gelehrtenwelt das ihrige beigetragen haben. Aber die Universitas literarum verstand unter der den Wissenschaften ebenbürtigen „Musica" des Quadriviums zunächst einzig und allein die Theorie, eben diese theoretische Spezialität, wenn auch schon vor dem 15. Jahrhundert da und dort die Lehraufgabe der Musik weiter ausgedehnt worden sein mochte, je nach der Fähigkeit des Lehrers und nach den Bedürfnissen der Schüler. Praktische Musik (Solmisation, Gesang, Mensur) war, so weit die Universitäten in Frage kommen, weniger Sache der Artisten, als der mit der Hochschule oft eng verbundenen Dom-, Stifts-, Bürgerschulen, der Gymnasien [2]), besonders der lateinischen Vorbereitungskurse für die Hochschule, so daß im allgemeinen die Quadrivialvorlesungen auf ein mit den Elementen der Musik vertrautes Auditorium rechnen

[1]) Zum Beispiel auf fol. 125 der Vers „Longa solent sperni gaudent breuitate moderni" — wohl mit Anspielung auf die gegen das 15. Jahrhundert vereinfachte „verkürzte" Notierung in kleineren Werten.

[2]) In Wien wurde der praktische Unterricht an der Bürgerschule bei S. Stefan erteilt. Vgl. R. Kink, Gesch. d. kais. Univ. Wien. Wien. 1. S. 87. Anm. 97. Ähnlich in Ingolstadt, Krakau, Freiburg i. Br. etc.

durften [1]). Seit dem Ausgang des 15. Jahrhunderts wurde das Interesse an dem Fach als Kunst auch in akademischen Kreisen immer ersichtlicher. Unter den für die Erlangung des Baccalaureats und des Magisteriums obligatorischen Fächern war an einzelnen Universitäten auch eine Musik-Vorlesung vorgeschrieben, die wie in Basel [2]) auch Choraltheorie, oder in Wien [3]) ein beliebiges Kapitel behandeln konnte; hauptsächlich aber wurde hier ebenso wie an der Universität Ingolstadt, sowohl Boëtius [4]) als auch die „Musica Myris" gelesen [5]) — man denkt zunächst an das Speculum musicae, das die Intervallentheorie, einschließlich der boëtianisch-antiken, in einer bisher unerhörten Ausführlichkeit vorträgt; wahrscheinlicher aber handelt es sich um die kompendiösen Traktate des Parisers, die gelegentlich schon auf den Gymnasien benutzt wurden [6]). Dabei hat man sich jedenfalls den fast wörtlich aus Boëtius geschöpften spekulativen Lehrstoff [7]) als eigentlichen Mittelpunkt der Vorlesung zu denken. Man darf nicht vergessen, daß die offiziellen Lehrer der „Musik" — wie man sich aus den Personalverzeichnissen der Artistenfakultäten, ja schon aus der Autorenliste der Scriptores überzeugen kann — im allgemeinen nicht vom Fach, sondern Theologen, Mathematiker, Philosophen, Juristen, kurz Gelehrte waren, die ihrer „Musica" im Nebenamt sich widmeten oder sonstwie aus Passion in den Gründen der heiligen Cäcilia wilderten.

Den Musikern, die nicht schon in der Kantorei oder auf der Hochschule spekulative Musik getrieben, dünkte ihr Studium nicht minder wichtig. In einem Brief des Konstanzer Chronisten Sixtus Dietrich an Bonifazius Amerbach heißt es: „Vorab geliebt mir yetzundt gar fast speculativa Musica zu der ich groß lust trag vnd mich faintlich bemü, fürcht, daß eß sey vmsonst, dan ich kain preceptoren hab. Mich rewent meine jungen tag, die ich zu Freiburg so vnnützlich verzert

---

[1]) Nur in diesem Sinn kann das Zitat aus Nides in Kretzschmars „Musikalischen Zeitfragen" (1903, S. 68) aufzufassen sein.

[2]) Vgl. Prasbergers Interpretatio. Basel 1507 (übersetzt in der Caecilia, Luxemburg. XV. 1876. S. 27 ff.); ferner K. Nef, „Die Musik an der Universität Basel" in der Festschrift zum 450jährigen Bestehen der Universität. 1910. S. 4/5.

[3]) Kink, a. a. O. I. S. 87. Anm. 97; II. S. 199.

[4]) J. Aschbach, Geschichte der Wiener Universität. Wien 1865. S. 94 f.

[5]) Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität. München 1872. I. S. 83 und II. Urkunden. Nr. 13—15. — Ferner Mederer, Annales Ingolstad. I. 1782. S. 41: 1492 las über „Musica Muris" der Magister Johannes Turnächtinger. Über die Stellung der Musik unter den übrigen Fächern an dieser Hochschule vgl. Prantl I. S. 57 ff., 83.

[6]) Gerbert, Scriptores. III. S. 350.

[7]) Gerbert, Scriptores. III. S. 256 ff.

hab, do möcht ich studiert haben. Doch kam kain gutter arbaytter zu spat. Summa ich muß Musicam speculativam auch künden vnd solt ich Hundertmeyl wegs ziechen“ [1]). Wirklich bezog er als Fünfzigjähriger noch die Wittenberger Hochschule (1540), um das Versäumte nachzuholen. Auch in einem anderen Schreiben an Amerbach aus der Feder des Christophorus Piperinus wird der spekulativen Systematik gedacht [2]), somit bestätigt, daß höherer Musikunterricht ohne diese Materie undenkbar war [3]). Dietrichs Begehren ist also nicht etwa Ausfluß eines musikologischen Johannistriebs. Den Künstlern der Renaissance ist ein tiefinnerer Drang gemeinsam, dem Geheimnisvollen, das die Musik auch für den Begnadeten birgt, den Grundelementen ihres flüchtigen Stoffes, dem Rätsel des Klangs nachzuspüren, und die Kunst auch systematisch in der Gesamtheit der Erscheinungen zu erfassen.

Da begreift man das Bedürfnis nach Lehrbüchern der spekulativen Musik. Kompendien, wie das vorliegende, waren zeitgemäß, um so mehr als die mathematischen Beweisführungen im 3. Buch der Institutio Musica des Boëtius, an die Fassungskraft der Schüler nicht geringe Anforderungen stellten. Durch Vereinfachungen, Kürzungen, Modernisierungen den Unterricht zu erleichtern, war also ihr Hauptzweck. Auf das neue Leben, das sich in der alten Schule schon seit dem 14. Jahrhundert rührt und stößt, nehmen die so verbesserten Handbücher freilich kaum einmal Bedacht. An dem vom späteren Altertum stipulierten mathematischen Charakter der Musik, an dem Parallelismus mit Arithmetik und Geometrie hält man fest [4]) und die altersgrauen Thesen und Antithesen werden unbesehen übernommen, — vegetiert doch auch in der übrigen Musikliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts, in den Abbildungen von Instrumenten, musikalischen Symbolen und Figuren Überzeitiges die Menge! Man sollte also — nebenbei bemerkt — sich einmal darüber klar sein, daß solche Dokumente oft nur relativen Wert haben, eben nur unter gewissen Voraussetzungen für die tatsächlichen Verhältnisse der Praxis etwa beweisgültig sein können.

Die Musica speculativa des Erasmus Herʿtius bietet das typische Bild der zur Wissenschaft gewordenen Musiklehre des Mittelalters. Unser Magister

[1]) Vgl. Briefe von Sixt. Dietrich an Bonifazius Amerbach. 1534—1544. Monatshefte f. Musikgesch. XVII. 1875. S. 127.

[2]) Mitgeteilt von K. Nef in der Z.IMG. VII. S. 23.

[3]) In Shakespeare's „Zähmung der Widerspänstigen“ empfiehlt Petrucchio, um Zutritt zum Haus des Baptista zu erlangen, den gewünschten Lehrmeister für Bianca „erfahren in Musik wie Mathematik“.

[4]) Vgl. auch H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters. 1905. S. 224 u. 319. Vgl. auch S. 96 f.

ist Boëtius-Theoretiker in Stil und Bekenntnis. Aber er verfügt mit wenigen Ausnahmen über eine Kürze, die wohltuend berührt. Überflüssiges scheidet er aus, Schwieriges interpretiert er bedächtig und klar; auch mit seiner Meinung hält er nicht zurück, worin er sich von anderen Boëtius-Ausschreibern rühmlich unterscheidet. Seine Auffassung der Mundana Musica, die Klassifikation der Vokal- und Instrumentalmusik als ebenbürtige Gruppen, „Vocalis" im Sinn von „Armonia" als Ausgangspunkt der Konsonanztheorie, seine Zurückhaltung in Sachen der Tonarten — dies und anderes bezeugt, daß er nicht kritiklos nachschreibt. Im Vergleich mit J. Keck, G. Reisch, Gregor Ziraldus u. a. gründlicher, schöpft er, wenigstens im ersten Teil der Schrift, auch aus weniger bekannten Quellen. Mit der Zitatengewandtheit der Adam de Fulda und A. Ornitoparchus kann er sich freilich nicht messen. Und wenn er einmal von „Plato und seinem Buch" redet, trifft ihn trotz seiner sonstigen Orientiertheit der Vorwurf, den Adam de Fulda gegen die Schwadroneure im Stile des alten Censorinus erhebt: „quamvis multi sint, qui ipsorum libros nec viderunt, nec legerunt . . ."

Aber wer ist dieser Magister Erasmus?

Daß in der Münchner Handschrift ein altes Ingolstädter Kollegheft sich erhalten habe, ist eigentlich nur Vermutung. Nichts deutet im Äußeren auf die Herkunft hin. Die nähere Untersuchung kann aber leicht davon überzeugen, daß der Schreiber entweder nach dem Gehör, also nach Diktat, oder nach einer Vorlage, und zwar in ziemlich raschem Tempo, gearbeitet hat. Zwar verraten die Schriftzüge eine ausgeprägte, geübte Hand — einzelne Buchstaben, wie P, A, p, T, und besonderes die Zahlen, sind sehr charakteristisch; aber es mangelt nicht an Flüchtigkeitszeichen. Die Interpunktion, durchwegs ungenau, unterscheidet oft nicht zwischen Punkt und Komma (z. B. fol. 26ᵛ ff.), so daß ganze Satzreihen in einem Atem hingeworfen erscheinen, um so auffälliger, als der Schreiber bald große, bald kleine Buchstaben nach Komma oder Punkt gebraucht. Auch andere Ungenauigkeiten [1]) zeigen von hurtiger Arbeit: proportionibus statt propositionibus, absissa statt abscissa, R statt N, in den Figuren: ee statt $\overline{ee}$, e statt ee, 59 statt 54, 638 statt 648, 476 statt 576, 268 statt 768; fol. 37 fehlt das Exemplum überhaupt, in der Figur fol. 12ᵛ fehlen einzelne Zahlen und Buchstaben; fol. 30 wird versehentlich das kleine Alphabet statt des großen gebraucht; an den augenscheinlich mit Zirkel und Lineal gezeichneten Figuren vermißt man alle Sorgfalt, kurz, das Ganze müßte weit sauberer überarbeitet sein, um etwa

[1]) Siehe die Fußnoten der Ausgabe.

als fertige Reinschrift gelten zu können. Dieselbe Hand, die sich dem Vortrag des Erasmus widmet, hält später die Gedanken des Magister Andreas Perlachius über die „Musica Muris" fest. Sie gehört also nicht dem Autor unseres Traktats. Nun finde ich dieselben oder sehr ähnliche Schriftzüge in verschiedenen, der Münchener Universität gehörigen Büchern aus derselben Zeit, besonders in den Opera Boetii, Venetiis, 1499 (aus der Bibliothek des Bischofs von Knöringen)[1], sowie in einem Sammelband mathematischer Schulschriften, 1504 zu Wien herausgegeben von Georg Tannstetter[2]; den ersten Teil bildet eine bisher wenig bekannte „Arithmetica communis ex diui Seuerini Boetij Arithmetica per M. Joannem de Muris compendiose excerpta", die unzweifelhaft von der Hand, die die Musica speculativa des Magisters Erasmus schrieb, fast Satz für Satz glossiert ist.

Damit fände sich eine Spur, die nach Wien führt: Georg Tannstetter, „Doctor der Ertzney", 1482 geboren in Rain bei Donauwörth (daher mit dem Beinamen „Collimitius"), studierte in Ingolstadt und dozierte von 1503 bis zu seinem Tode 1535 als Professor der Mathematik und Astronomie, später auch als weitberühmter Arzt an der Universität Wien[3]. Auch die in seinem Sammelband genannten Verfasser Georg Peurbach und Johannes de Gmunden sind Wiener Mathematiker[4]. Damit nicht genug, auch der in unserer Handschrift als Erklärer des Muris vertretene Andreas Perlachius ist ein namhafter Wiener Astronom und Mathematiker, Schüler Tannstetters an der Universität, 1530 Doktor der Medizin, wie sein Lehrer Professor der Mathematik und der Arzneikunde[5]. Die Anzeichen könnten also darauf hindeuten, daß unsere Handschrift irgendwie zur Wiener Schule Beziehungen habe; wenigstens was den Schreiber betrifft. Erasmus selbst aber scheint nicht dort hervorgetreten zu sein. Er wird in den zugänglichen Verzeichnissen nicht erwähnt. Dagegen findet sich in den Matrikeln der Ingolstädter Universität[6] unterm 14. Mai 1484 ein Erasmus de Heritz, der ohne Zweifel mit dem nachmaligen Magister identisch ist; offenbar stammt er aus dem heute durch seine Passionsspiele bekannten Orte Höritz im Böhmerwald,

---

[1]) Univ.-Bibl. München, Autor. veter. lat. 18. folio.

[2]) Univ.-Bibl. München, Mathem. 4°. 311.

[3]) Vgl. R. Kink, I. Band Urkundliche Beilagen. 1854. S. 137 u. 208. — J. Aschbach, Gesch. der Wiener Univ., Wien. II. 1877. S. 277 ff.

[4]) Die Titel ihrer Traktate sind: Algorithmus M. Georgii Peurbachij in integris. — Algorithmus M. Joannis de Gmunden de minucijs phisicis.

[5]) Vgl. R. Kink, 1. Band. Urkundl. Beil. S. 166. — J. Aschbach, II. S. 339 ff.

[6]) Von 1472—1550. Bearbeitet von Oberbibliothekar G. Wolff. 1906. S. 130.

der auch andere Angehörige an die Ingolstädter Hochschule entsandte. Es liegt also näher, ihn hier zu suchen.

Freilich, um es gleich zu sagen, das Ergebnis ist sehr kärglich. Daß Erasmus bei seinem Vortrag Arithmetik (Geometrie und Astronomie) voraussetzen konnte, geht aus mehreren Stellen seiner Schrift hervor (vgl. 2,14; 3,1 „linea", „superficies"; „Euclides" etc.); er war wohl Mathematiker von Fach — das einzige, was wir sonst noch über ihn wissen. Im übrigen: Mederer, Prantl und Freninger schweigen sich aus; auch in dem alten Personalstand der Magistri und Baccalaurei des 15. und 16. Jahrhunderts im Münchener Universitätsarchiv [1]) fehlt sein Name, obschon damit noch nichts gegen eine engere Zugehörigkeit zur Universität bewiesen ist; denn die Verzeichnisse sind nicht vollständig und sehr flüchtig geführt. Aber auch in den erreichbaren Personalien, Gelehrtennachrichten und Regesten anderer Hochschulen sucht man vergebens. Man wird sich gedulden müssen, bis vielleicht der Zufall zu Hilfe kommt. Damit sind indessen noch nicht alle Mittel erschöpft. Die Münchener Hof- und Staatsbibliothek besitzt eine lateinische Handschrift, Clm. 27002 [2]), fol. 44, mit dem Vermerk „Inchoauit 1. Nov. a. 1544"; sie enthält astronomische Abhandlungen, besonders aus dem Almagestum, dem Hauptwerk des Ptolomäus, fol. 40 dazu die längere „Annotatio M. Erasmi", einen mit vielen Korrekturen und Verweisungen versehenen Entwurf. Schon der Handschriftenkatalog der Staatsbibliothek vermutet, daß es sich um Vorlesungen eines Professors handle. Eine wirkliche Überraschung aber ist die frappante Ähnlichkeit der Schriftzüge mit denen der Musica speculativa. Der Wert dieser Entdeckung ließe sich freilich erst ausnutzen, wenn die Professur des Erasmus aktenmäßig ermittelt werden könnte. Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, daß der Kollegheftschreiber und Glossator und dieser Professor ein und dieselbe Person sind, vielleicht ein Schüler des Erasmus Heri-

[1]) Stand 1870. Lit. O. Abt. II. Fasc. Nr. 1. — Für freundliche Unterstützung bei diesen Nachforschungen sei Herrn Univ.-Prof. Geheimrat Herm. von Grauert, als Vorstand des Univ.-Archivs, verbindlichst gedankt.

[2]) Eine andere Handschrift, Clm. 18635 (aus dem Kloster Tegernsee), enthält fol. 164 die Collatio eines Baccalaureus der Theologie und des kanonischen Rechts (sacrae theoriae et jurispontificii wacalaureus) „Magister Erasmus", anno 1510. Der von Höritz, wie er sich anno 1498 in der Musica speculativa präsentiert, ist allerdings wohl Mathematiker, aber Vielseitigkeit kann, wie bekannt, bei einem Humanisten des Cinquecento am allerwenigsten in Erstaunen versetzen. Man ist damals Arzt, Astronom, Poet, Mathematiker, Musiker und Theologe, und zuweilen noch anderes in einer Person. Wenn freilich daraus noch nichts für den Verfasser der Musica speculativa gefolgert werden dürfte, so sei doch auf den Baccalaureus hingewiesen.

tius, jedenfalls einer, dem die Ingolstädter Hörsäle nicht fremd waren. Das heißt, daß die Handschrift der Musica bedeutend jüngeren Datums ist als ihre Vorlage. Eine andere Spur, die hier nicht weiter verfolgt werden kann, führt gar in die unmittelbare Nähe Glareans. Zu denken gibt die Verwandtschaft der Schrift mit den Randbemerkungen in dem aus Knöringen's Bibliothek stammenden Boëtius-Folianten. Da ein großer Teil der aus dem Besitz des Bischofs an die Universität gekommenen Bücher ursprünglich Glarean gehörte, liegt ein Zusammenhang zwischen dem musikkundigen Glossator und dem Verfasser des Dodekachordon in greifbarer Nähe. In der Tat haben die Züge beider miteinander vieles gemein. Aber umfassende Schriftvergleiche verbieten von Identität zu sprechen, so lange nicht für alle Entwicklungsstufen der Glareanschen Hand genügende Belege vorhanden sind. Ich hoffe in einer besonderen Studie über die Glossen Glareans Endgültiges berichten zu können.

Im übrigen bitte ich, den Sinn und Zweck dieser Veröffentlichung in meinen der „Musica" beigegebenen „Erläuterungen" zu suchen. Eine Einführung in die spekulative Musik fehlte bisher. Zwar sagt O. Paul in seinem Boëtius (S. 218), die Proportionenlehre „dürfte ganz verständlich sein", womit er aller weiteren Belehrung sich enthoben glaubt. Allein die Sache ist so einfach nicht, wenn man tiefer dringen, den eigenartigen Gedankengängen dieser Theorie auf den Grund kommen will. Man wird auch bald gewahr, daß in den Paulschen Kommentaren, unbeschadet ihrer Verdienste, die schwierigeren rechnerischen Probleme, besonders die der Tetrachordentheorie, ganz ungenügend zergliedert, geschweige denn verständlich gemacht werden.

[1] ***Musica speculatiua per magistrum Erasmum Heritium lecta. 1498.***

Libellus Theorematum musicae diuiditur primum in Mundanam, Vocalem, et instrumentalem. Mundana quidem diuiditur in Caelestem, et Elementalem. Caelestis consistit in armonia proportionum, quae est inter corpora caelestia. Cum ipsa motu continuo in suis determinatis proportionibus Sphaerarum, iuxta Platonis sententiam sonum mirificum afficiunt. Quam pulcherrime Plato suo libro Musicae conscripsit. Hoc idem et Enchiriades Musicorum

[1ᵛ] *princeps describit, partim quoque Architas demonstrat. Elementalis uero quae in sola elementorum proportione stabilitur. Quae quidem omnium est grauissima, eo quod nulla uia Gaeometrica quantitates elementorum metiri possumus. Vocalis uero Armonia, quae et sonorosa dici potest. Quia sonum a uoce pronuntiat, hec est in qua uera proportio uocis grauis ad uocem leuem consyderatur, et hec est, de qua erit intentio nostra, ut scilicet reddamus causam omni consonantiae, et Dissonantiae, Que scilicet sit Consonantia, que Dissonantia. Instrumentalis con-*

sistit in uera proportione, ut scilicet instrumenta neruorun, [2] *uidelicet Cythara, Psalterium, Chaelis, item in proportione ponderum, sicut plures campanae, uel nolae ad inuicem proportionatae, item in concauitatibus, sicut in fistulis, ubi concauitas Dyametri perpenditur, et longitudo concauitatis. Quarum proportione cognita, cognoscitur consonantia fistularum, et de his duabus ultimis, scilicet uocali, et instrumentali pythagorici, et Graeci multos libellos condiderunt.*

De proportione, et eius generibus.

Priusquam ipsa pars Quadruialis, Musicae scilicet initium capiat ex necessitate proportionum genera praeponeniur, cum ipsa tota in proportione sit fundata. Nam eius subie- [2˘] *ctum est numerus ad sonum contractus. Nunquam uero consonantia haberi potest, nisi ad minus duobus sonis propositis, necesse ergo erit, cognoscere proportionem soni ad sonum, Quare necessario proportionum distinctiones secundum sua genera proponentur. Sunt ergo quinque genera proportionum, scilicet, Multiplex, Superparticulare, Superpartiens, et hec tria sunt simplicia, genera. Dehinc multiplex superparticulare, et multiplex superpartiens, et haec duo sunt composita. Est enim proportio iuxta Eucliden diffinitione tertia Quinti, duarum, quantaecunque sint eiusdam generis, quantitatum certa alterius ad alteram habitudo, ut numeri ad numerum, lineae ad* [3] *lineam, superficiei ad superficiem. Multiplex est quando maior numerus continet minorem numerum multotiens praecise. ut binarius continet unitatem bis. quare proportio dupla. Quaternarius vnitatem quater, quare Quadrupla, et Ternarius ter, etc. Superparticulare uero est quando maior numerus continet minorem semel, et aliquam eius partem. Cuius species sunt, sesquialtera, sesquitertia, sesquiquarta, sesquiquinta, etc. Sesquialtera est, quando maior numerus continet minorem semel, et alteram eius partem, scilicet medietatem, ut tria ad duo. Sesquitertia uero, quando maior numerus continet minorem semel, et eius tertiam partem, vt quatuor ad tria. Superpartiens est quando maior numer* [3˘] *-us continet minorem semel, et aliquas eius partes, cuius species sunt superbipartiens, supertripartiens. Superbipartiens species est, quando maior numerus continet minorem semel, et duas eius partes, ut quinque ad tria. Quoniam Quinarius continet ternarium semel cum duabus tertijs. Supertripartiens est, quando maior numerus continet minorem semel cum tribus eius partibus, sicut septem ad quatuor, nam septem continet in se quaternarium semel cum tribus quartis. Multiplex superparticulare est quando maior numerus continet minorem multotiens, cum aliqua parte, Cuius species sunt dupla sesquialtera, dupla sesquitertia, Tripla sesquialtera, Tripla sesquitertia. Dupla* [4] *sesquialtera est, quando maior numerus continet minorem bis, et alteram eius partem, sicut quinque ad duo, quia quinarius continet Binarium bis cum una medietate. Multiplex superpartiens est, quando maior numerus continet minorem multoiiens cum aliquibus partibus. Cuius species sunt, dupla superbipartiens, Dupla supertripartiens, etc. uel tripla superbipartiens, tripla supertripartiens. Dupla superbipartiens est quando maior numerus comprehendit minorem bis, cum duabus partibus, ut octo, ad tria. Quia octo comprehendit tria bis cum duabus tertijs, et sic de singulis speciebus fiat operatio. Et cognoscitur proportio hoc modo. Nam si propositi sunt quot libet numeri, si fuerint adinuicem* [4˘] *aequales, erit proportio ae-*

qualitatis, ut dicendo, duo, et duo, tria, et tria. Si uero fuerin' inaequales, Diuidatur maior per minorem, et Quotiens est denominatio proportionis, ut si diuiserimus .8. per .3. erit quotiens .2. cum duabus tertijs. Quare erit proportio dupla superbipartiens. Item si diuisero .6. per .2. proueniunt tria in Quotiente. ergo proportio tripla. et sic fiat operatio in omni specie cuiuslibet generis.

Diuisio libri.

Diuiditur hic totus Liber Musicae in tres libellos. Primus erit de demonstrationibus modorum, tam perfectorum, quam imperfectorum. Secundus erit de continuatione Characterum, siue clauium, tam in scala latina, quam graeca, cum certa divisione Te- [5] trachordorum. Tertius uero Liber erit de proiectione generis Dyatonici in planum.

Propositio Prima.

Nouem modos musicos esse, primum oportet ostendere. Modus in proposito nihil aliud est, nisi mensura, per quam cognoscuntur Distantiae uocum. Et sunt nouem distincti modi, secundum quos simplices consonantiae mensurantur, et duo, per quos ex necessitate mensurantur non Consonantiae, et sunt hi modi. Semitonium. Tonus. Semiditonus. Ditonus. Dyathesseron, Dyapenthe, semitonium cum Dyapenthe, Tonus cum dyapenthe, et Dyapason, et omnium horum modorum est unum principium [5˅] scilicet Vnisonus, qui modus non est. eo quod nihil mensurat, sed est principium modorum, sicut Vnitas principium numeri est, et sicut punctum est principium quantitatis. Est ergo Vnisonus unius, et eiusdem uocis in una linea, uel in uno spatio repetitio, ut dicendo, ut, ut, re, re, etc. Semitonium est ascensus, uel descensus per secundam mollis, aut imperfectus, et contingit ascendendo per uocem grauem, et descendendo per uocem laeuem. Vnde sciendum quod triplices sunt uoces. Quaedam sunt graues, sicut sunt ut, et fa, et sunt quae grauiter, et imperfecte[1]) ascendunt, sed descendunt uiriliter, et perfecte. Aliae sunt uoces Naturales, siue mediae, quae perfecte ascendunt, et descendunt [6] sicut sunt, sol, et re. Tertiae sunt Leues, quae perfecte ascendunt, et imperfecte descendunt, sicut sunt mi et la. Quare constat, quod semitonium minus solum modo ascendendo fit per uocem grauem, et descendendo per uocem leuem, nunquam per n(atur)alem. Tonus est uirilis ascensus, uel descensus per secundam, et fit per uoces naturales, et ascendendo per uoces leues. Descendendo uero per uoces graues, ut dicendo, ut, re, re, mi, fa, sol, sol, la. et e contra descendendo, et his duobus modis habitis mensurabimus omnes alios modos per eosdem. Semi Ditonus constituitur ex Tono, et semitonio, ut dicendo, re fa. mi sol. et e contra descendendo. Ditonus constituitur ex duobus Tonis, ut dicendo, ut mi, fa sol. [6˅] Dyathesseron constituitur ex duobus Tonis, et semitonio, ut dicendo, ut fa. re sol, mi la. Et dicitur a dya, quod est de, et thessera, uel thesseron figura quadrata, eo quod quatuor uocibus complectitur. Dyapenthe constituitur ex tribus tonis, et semitonio, ut dicendo, ut, sol; re, la. et dicitur a dya. quod est de, et penthe, quod est quinque, quia ex quinque uocibus constituitur. Semitonium cum Dyapenthe constituitur ex tribus Tonis, et duobus semitoniis, et non ex quatuor Tonis, eo quod duo semitonia Tonum perficere non possunt, ut dicendo, de re, ad fa. per sextam, ut de A re, ad F fa ut. Et dicitur semitonium cum Dyapenthe, quia ultra Dyapenthe tantum semitonium additur. Tonus cum

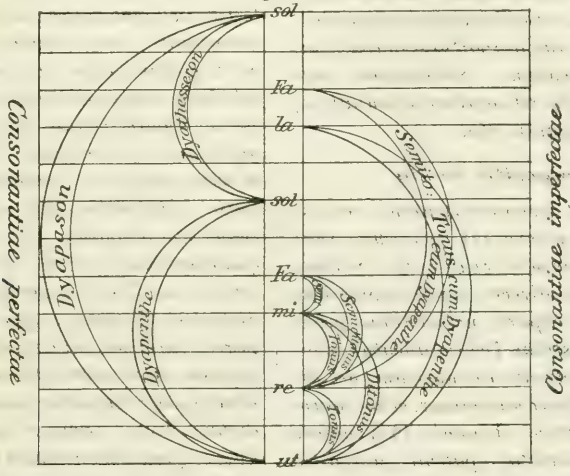
[1]) Ms. hat „imperfectae".

Dyapenthe constitui- [7] *tur ex quatuor tonis, et semitonio, ut ascendendo de. ut. ad. La. per sextam. Dyapason constituitur ex quinque tonis, et duobus semitonijs, Constituitur enim ex Dyapenthe et Dyathesseron. Nec eciam constituitur ex sex Tonis, Cum duo semitonia tonum perficere non possunt, et dicitur a dya, quod est duo, et pason sonum. Quia duarum uocum quasi unus sonus, uel consonantia una. Et hec consonantia Dyapason, et duplex Dyapason dicitur aequisona, Dyapenthe uero, et Dyathesseron consona, reliquae uero intermediae dicuntur Emeles.*

De Additione proportionum.

Additio proportionum est talis. Ducatur numerus maior unius in numerum maiorem alterius, et productus erit numerus maior prouenientis. [8] *Similiter ducatur minor vnius in minorem alterius, et proueniet minor prouenientis. Vt in exemplo, addatur proportio sesquialtera proportioni sesquitertiae, quia sesquialtera in minimis terminis est inter 3 et 2. Sesquitertia uero inter. 4 et 3. Ducatur ergo ternarius in quaternarium, et prouenient. 12. et binarius in ternarium, proueniet senarius, numerus minor, erit ergo. 12. ad 6. proportio Dupla. Aliud exemplum. Addatur tripla duplae, scilicet ducatur ternarius in binarium, proueniet senarius, et unitas in unitatem proueniet vnitas, erit ergo sextupla. Et hic illud obseruetur. quod semper reducatur proportio ad terminos minimos, sci-* [8] *licet mediando vtrunque numerum, quoad fieri possit, ut . 12 . ad . 6 . mediabo . 12 . et prouenient . 6 . et similiter et . 6 . constituunt Duplam.*

Figura



[7] *Propositio Secunda.*

Proportionem rationalium, additionem, pariter et subtractionem subiungere. Rationalis proportio dicitur, quae in numeris integris reperitur, et nunquam condescendit ad fracta, sicut sunt omnia quinque genera proportionum in numeris, ut proportio dupla, tripla, quadrupla. Irrationalis proportio est quae aliqua fractione numeri denominatur, et illa communis est in lineis, et alijs quantitatibus continuis.

De subtractione proportionum.

Subtractio proportionum fiai hoc modo. Duc maiorem proportionis, a qua debet fieri subtractio, in minorem subtrahendae, et proueniet maior, Dehinc ducatur minor proportionis, a qua debet fieri subtractio in maiorem subtrahendae, et proueniet minor quaesitae. Vt in exemplo. Volo subtrahere ses uitertiam a sesquialtera, et duco ternarium. scilicet maiorem proportionis a qua debet fieri subtractio in mino- [9] *rem, scilicet ternarium subtrahendae, proueniet maior quaesitae, scilicet Nonarius. Dehinc duco minorem primae, in maiorem secundae, scilicet binarium in quaternarium, prouenient . 8 . minor numerus quaesitae, relinquitur ergo proportio sesquioctaua. Aliud exemplum. Subtrahendo duplam a tripla relinquitur sesquialtera, et sic de singulis fiat.*

Propositio tertia.

Quamlibet proportionem, cuiuscunque generis sit, in suis terminis minimis reperire. Scribatur proportio directe, sicuti exprimitur cum integro, et parte, uel partibus, prout expressis postulat. Dehinc ducatur denominator fractionis in integrum, uel integra, et addatur numerator, et hoc totum pro numeratore, denomi- [9ˇ] *natore primo inuariato, patebit proportio quaesita. Numerator, qui numerat partes, et ponitur semper in superiori loco. Denominator uero, qui denominat quantitatem partis, et semper ponitur in inferiori loco, ut in exemplo. Volo inuenire sesquialteram in minimis, scribo eam, scilicet integrum, et unam medietatem, Dehinc ducam denominatorem scilicet binarium in integrum; scilicet unitatem, et addo unitatem numeratoris.*

Propositio Quarta.

In omni proportione superparticulari, si proxima minor aproxima maiori subtrahitur, illud quod relinquitur, semper est minus medietate illius, que subtrahitur. [10] *Hec propositio ostenditur in maximis superparticularibus. Nam si a sesquialtera subtrahitur sesquitertia, uel aliquid relinquitur, uel nihil, in residuo. Si nihil relinquitur, patebit propositum, scilicet quod duae medietates integrum directe constituunt, et hoc est impossibile in superparticulari genere. Si uero aliquid relinquitur, patebit propositum propositionis, scilicet, quod illud, quod relinquitur est minus eius medietate, et hoc deducitur tali exemplo. Si sesquitertia subtrahitur a sesquialtera, scilicet quatuor tertiae, a tribus secundis relinquitur sesquioctaua. scilicet nouem octauae, quae si duplatur, quae fit per additionem, addendo sesquioctauam, sesquioctauae per secundam huius, proueniunt, octoginta unae sexagesimae.* [10ˇ] *quartae, et illud minus est proportione sesquitertia, cuius differentia residua est ducenta quinquaginta sex ducentesimae quadragesimae tertiae, et hec proportio est in qua Diesis reperitur, cuius medietas est differentia, qua minor superparticularis scilicet detracta superat residuum post subtractionem. Si uero illud quod relinquitur maius fuerit medietate illius, sequitur per secundam huius, quod denominator residui maior erit numeratore, quare fractio est non proportio, quod est impossibile, patet ergo utranque partem esse probatam.*

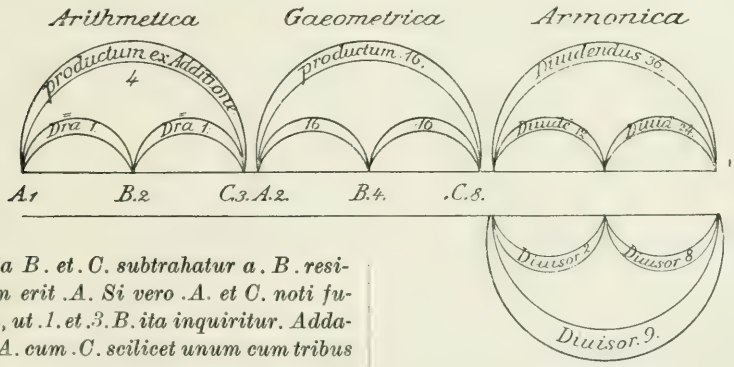
Subtractio: Duplatio: Subtra: Residuum:

$$\begin{array}{cccc} 3\times 4 & 9 & 81 & 4\times 81 & 256 \\ 2\times 3 & 8 & \overline{64} & 3\times 64 & \overline{243} \end{array}$$

[11] *Propositio quinta.*

Medietatum leges breuiter enumerare. Tres sunt principales medietates, scilicet. Arithmetica, Geometrica, et Armonica. Arithmetica medietas est quando in tribus numeris eadem est

differentia primi ad secundum, quae est secundi ad tertium, ut in exemplo .1. 2.3. quia inter .1. et 2. est differentia vnitas, similiter inter .2. et 3. differentia unitas. Gaeometrica medietas est ubi in tribus numeris eadem est proportio primi ad secundum, quae est secundi ad tertium, vt in exemplo .2.4.8. ut 2. ad 4. dupla . et 8. ad .4. dupla. Armonica medietas est ubi in tribus numeris eadem est proportio primi ad tertium, quae est differentia primi et secundi, ad differentiam secundi et tertij, vt in exemplo .3 4 6 [11˘] *vbi .3. ad 6. est proportio Dupla, et differentia primi ad secundum scilicet vnitas, ad differentiam secundi, et Tertii, scilicet binarium, eciam est proportio Dupla. In Arithmetica medietate tales inuestigationes habentur, sit pro faciliori intellectu. Vtamur litteris more Gaeometricorum. Sit ergo in omni medietate minimus terminus .A. medius .B. et maximus .C. Cum ergo in medietate Arithmetica A. et .B. noti fuerint .C. ita inquiritur. Addatur differentia A. et B. ad .B. et proueniet .C. Si uero .B. et .C. noti fuerint .A. ita inquiritur. Differentia B. et .C. subtrahatur a .B. residuum erit .A. Si vero .A. et C. noti fuerint, ut .1. et .3. .B. ita inquiritur. Addatur .A. cum .C. scilicet unum cum tribus prouenient .4. cuius medietas erit .B. scilicet .2. In medietate uero Gae-* [12] *ometrica tales habentur inuestigationes. Sit ut prius. A. minor terminus, B. medius .C. maximus, ut 2. 4. 8. Si primo. A. et .B. noti fuerint. Diuidatur quadratum .B. quod est .16. per .A. proueniet .C. scilicet .8. Si uero .B. et .C. noti fuerint .A. ita inquiritur. Dividatur quadratum .B. per .C. scilicet .16. per 8. proueniet .A. scilicet .2. Si uero .A. et .C. noti fuerint .B. ita inquiritur. Ducatur .A. in .C. scilicet .2. in 8. et, proueniunt .16. cuius Radix erit .B. scilicet .4. Armonica medietas taliter inuestigatur, Si ergo .A. et .B. noti fuerint, scilicet .3. et .4. C. ita inquiritur. Accipiatur differentia inter A. et .B. quae est unitas, qua subtracta a numero .A. remanebunt .2. et per eundem binarium diuidatur productum ex .A. in* [12˘] *.B. scilicet .12. proueniet .C. scilicet .6. Si uero .B. et .C. noti fuerint .A. ita inquiritur. Accipiatur differentia inter .B. et .C. scilicet .2. et hec addatur ad numerum .C. proueniunt .8. et per hunc diuidatur productum ex .B. in .C. scilicet .24. et proueniet .A. scilicet .3. Si uero .A. et. C. noti fuerint .B. ita inquiritur. Addatur numerus .A. ad numerum .C. scilicet .3. ad .6. proueniunt .9. et per idem aggregatum diuidatur Duplatum producti ex .A. et .C. scilicet .36. et proueniet .B. scilicet .4.*

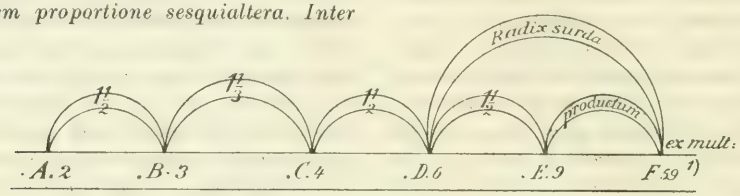


[13] *Propositio Sexta.*

Nullam superparticularem proportionem in aequa dividi posse.

[1]) Buchstaben und Zahlen fehlen.

Haec propositio sic ostenditur. Sit maxima superparticularis, scilicet sesquialtera, quae inter .3. et .2. continetur in minimis terminis, in quibus non est numerus integer medius, augebimus ergo eos per aliquem numerum, scilicet binarium, et proueniunt .4. et .6. in eadem proportione sesquialtera. Inter hos numeros quinarius est medius, et proportio .4. ad .5. est sesquiquarta .5. ad .6. sesquiquinta, quare proportiones inaequales, et hoc similiter in duplis eorum ostenditur, scilicet inter .8. et .12. inter quos tres numeri medij reperiuntur. scilicet .9.10.11. Quicunque enim medius comparatus ad extrema, aliam, et aliam pro- |13| *portionem causat. Nam ad minorem est proportio maior, ad maiorem uero minor. Vt in exemplo. sit .10. medius inter .8. et .12. in quibus Arithmeticalis medietas reperitur. Gaeometrica uero non. Quia .10. ad 8. est proportio sesquiquarta .12. uero ad .10. sesquiquinta. Quare inaequales, et sic in omnibus intermedijs alia, et alia proportio habebitur. Hoc idem aliter Demonstratur ex medietate Geometrica*[1]*). Sit proportio sesquialtera. AB. inter. 2. et .3. quae continuatur ad tres minimas sesquialteras hoc modo. Ducantur. 2. in se, et proueniunt .4. scilicet .C. Dehinc .2. ducantur in 3. scilicet .A. in .B. et proueniunt .6. scilicet .D. Tertio ducatur .B. in se, scilicet .3. proueniunt .9. et erunt tres numeri* |14| *C.D.E. continue proportionales in proportione sesquialtera. Sumantur ergo duo ex his maiores scilicet .D. et .E. et ducatur .D. in .E. et proueniunt .F.54. erit ergo radix de 54. surda, et in integris numeris impossibilis, Quare cuncti intermedij in ordinem ad extrema diuersas habebunt proportiones, et hoc in omni superparticulari simili uia ducitur. Quare nulla superparticularis aequa diuidi potest.*



[1]) „Gaeometrica".

|14| ***Propositio Septima.***

Dyapason in genere multiplici collocari constat. Ex prima huius, quod Dyapason constituitur ex Dyapenthe, et Dyathesseron, scilicet ex quinque tonis, et duobus semitonijs. Sit ergo per impossibile Dyapason in alio genere, quam in multiplici, et ponatur in superparticulari, scilicet Dyapason in sesquialtera, erit Dyapenthe in sesquitertia, quia proxima minor, si ergo sesquitertia subtrahitur a sesquialtera, illud quod relinquitur erit minus medietate sesquitertiae in quarta huius[2]*). Quare Dyathesseron minus erit medietate Dyapenthe, quod est impossibile. Nam Dyathesseron duplicata ex prima huius*[2]*) constituit tonos quatuor, et duo semitonia, Dyapenthe uero tres tantum, et semitonium, et* |15| *simili uia hoc ostenditur in alijs generibus sequentibus. Quare constat Dyapason tantum in genere multiplici collocari.*

Propositio octava.

Dyapenthe, Dyathesseron, et Tonum in superparticulari genere esse. Haec propositio ostenditur ex

[1]) Irrtümlich statt „54"; s. oben Zeile 6.

[2]) Gemeint ist die Propositio quarta bzw. prima des 1. Buches.

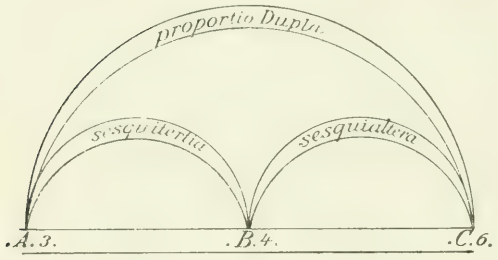
septima huius. Ostensum est Dyapason esse in genere multiplici. Vel ergo erit in prima eius specie, scilicet in Dupla, uel in sequentibus, et quodcunque horum sit semper si proxima minor a proxima maiori demitur, relinquitur aliqua species superparticularis, cum ex diffinitione multiplicationis semper numeri propositi in multiplici directe constituent proportionem residuam, eo quod inter quatuor numeros duo numeri sunt vnitates, ut in exemplo. Si Dupla subtrahitur [15] *a tripla, proueniet sesquialtera, ex secunda huius. Item si tripla subtrahitur a quadrupla, relinquitur sesquitertia per eandem. Rursus si fuerit Dyapason in prima specie Multiplicis, tunc ex necessitate Dyapenthe erit in prima specie superparticularis, scilicet sesquialtera, quare ex secunda huius Dyathesseron et Tonus cadent ad secundum genus, scilicet superparticulare. Quare Dyapason, Dyapenthe, Dyathesseron, et Tonus erunt in multiplici, uel superparticulari. Et hoc amplius demonstrabitur, quod Dyapenthe, Dyathesseron, et Tonus sunt in superparticulari, et non multiplici. ponat aduersarius eas esse in genere multiplici, ut ponatur Dyapenthe in tripla, et Dyathesseron in dupla, sequitur ex secunda huius. si dupla subtrahitur a tripla, relinquitur sesquialtera, quare tonus ex* [16] *prima huius erit in proportione sesquialtera, et cum per eandem secundam huius sesquialtera duplatur, quod fit uia additionis, proueniet proportio maior Dupla, Quare duo toni Dyathesseron superabunt. Vel ponatur Dyapenthe in quadrupla, et Dyathesseron in tripla. Si tripla a quadrupla subtrahitur, residuum erit per secundam huius, sesquitertia. Tunc per eandem, tripletur, addendo tres sesquitertias, et proueniet ex tribus sesquitertijs proportio minor tripla. Quare sequitur, quod tres Toni Dyathesseron non complebunt, cuius contrarium ostensum est, in prima huius: sequitur ergo impossibile ad vtranque eius partem. Quare concluditur Dyapenthe, Dyathesseron, et Tonum, non esse in genere multiplici ergo in genere superparticulari ex prima parte huius.* [16] *Sit ex exempli gratia Dyapenthe in tripla, et Dyathesseron in dupla, stabunt ergo numeri. Sic* $\begin{matrix} 3 & 2 \\ 1 & 1 \end{matrix}$, *et subtrahatur dupla a tripla, et proueniunt in residuo* $\frac{3}{2}$ *tria ad duo.*

Dehinc duplabo sesquialteram $\frac{3}{2}$ *per additionem, ducendo ternarium in se, proueniunt .9. et binarium in se, proueniunt .4. erit proportio .9. dd .4. dupla sesquiquarta. quae maior est dupla. Quare duo Toni plus facient, quam Dyathesseron quod est impossibile. Exemplum secundi. Sit Dyapenthe in quadrupla, et Diathesseron in tripla, stabunt numeri sic* $\begin{matrix} 3 & 4 \\ 1 & 1 \end{matrix}$, *subtraho triplam a quadrupla, remanebit sesquitertia, in qua erit Tonus, Dupla igitur sesquitertiam ut prius proueniunt .16. ad .9. et amplius addo vnam sesquitertiam, proueniunt .64. ad .27. Si ergo diuido .64. per .27. proue-* [17] *niunt duo integra, cum undecim uigesimis septimis, scilicet dupla cum vndecim uigesimis septimis, quae minor est proportione tripla, Quare tres Toni Dyathesseron non complebunt.*

Propositio Nona.

Dyapason in Dupla proportione collocari. Haec propositio ostenditur. Nam demonstratum est in septima huius, quod Dyapason sit in genere multiplici, ut in octaua huius, quod Dyapenthe, et Dyathesseron in superparticulari, Cum autem ex prima huius Dyapason ex Dyapenthe, et Dyathesseron constituatur, necesse erit inuenire unam multiplicem, quae dumtaxat ex duobus superparticularibus constituatur, Quod

faciliter inquiritur. Nam minima multiplex, scilicet Dupla constituitur ex duobus maximis superpar- [17v] *ticularibus, scilicet sesquialtera, et sesquitertia. Quoniam Dupla constituitur ex duabus proportionibus primi termini ad secundum, et secundi ad tertium, Vt in exemplo, quod in medietate Armonica deductum est, sit primus terminus .A. 3. medius .B.4.et tertius .C.6. vbi de primo ad tertium dupla est, quae componitur ex duobus intermedijs, scilicet ex proportione. A. ad B. et B. ad C. Nam .A. ad B. est sesquitertia, ut in secunda huius probatur, uel sola diuisione et de .B. ad .C. sesquialtera, quod eciam ostenditur per secundam huius, uia additionis, nam si sesquialtera addatur sesquitertiae, proueniet Dupla.*



[18] *Ad impossibile uero sic arguitur. Sit Dyapason in tripla, erit per primam huius Dyapenthe in Dupla, si dupla a tripla subtrahitur, relinquitur sesquialtera, quare per probata in praemissa scilicet octaua huius deducitur, quod duo toni Dyathesseron superabunt, quod est impossibile, et simili modo altera pars praemissae deducitur, et sic omnes multiplices.*

Propositio Decima.

Dyapenthe in sesquialtera, Dyathesseron in sesquitertia, et Tonum in sesquioctaua oportet collocari. Hec propositio patet tantum modo uia subtractionis, per secundam huius. Est enim demonstratum in praemissa, quod Dyapason in dupla proportione ponitur, et in octaua huius Dyapenthe, et Dyathesseron ponuntur in genere superparticu- [18v] *lari. Similiter quoque in praemissa ostensum est quod maximae duae superparticulares, scilicet sesquialtera, et sesquitertia constituunt Duplam. Quare ex eisdem patet propositio proposita, scilicet Dyapenthe poni in sesquialtera, et Dyathesseron in sesquitertia, tertia uero pars propositionis, scilicet tonum in sesquioctaua poni patet sola subtractione. Nam ex prima huius, si quarta a quinta subtrahitur, remanebit secunda, hoc est si Dyathesseron a Dyapenthe, subtrahitur, relinquitur tonus in residuo. Quare si sesquitertiam a sesquialtera subtraxerimus, relinquitur sesquioctaua, quare concluditur tonum in sesquioctaua poni.*

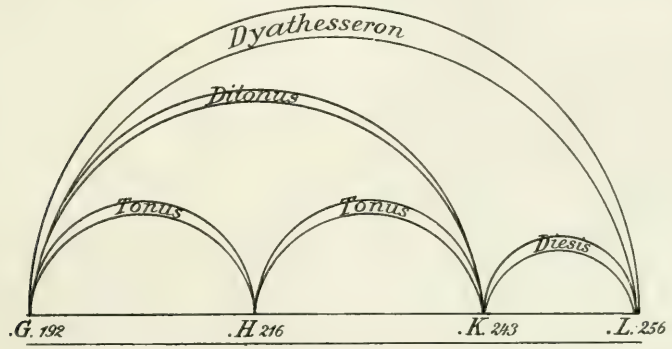
Propositio Vndecima.

Duplex Dyapason in quadrupla, ac duplex Dyapenthe in tripla collocabitur. [19] *Corollarium hinc est. Quod omnis consonantia maior Dyapason ponitur in genere multiplici, minor uero Dyapason in superparticulari, et sic decrescendo usque ad quintum genus proportionum. Haec propositio patet ex praemissis. Nam duplex Dyapason constituitur ex dupla duplata quadruplam constituit, per secundam huius. Altera vera pars, scilicet duplex Dyapenthe in tripla ita ostenditur. Nam addatur Dyapenthe, quae est in sesquialtera ex decima huius, ad Dyapason, quae est in dupla ex Nona huius, proueniet tripla per secundam. Corollarium uero patet. Nam omnes consonantiae perfectae maior Dyapason, semper ascendit in numero duplo, uel triplo uel quadruplo, sicut in propositione ostensum est. Cum omnis dupla, aut*

[19ˣ] *tripla sit in eadem proportione, in qua simpla, quoniam multiplicium, et submultiplicium est una proportio. Minores uero Dyapason patent. Quia in genere superparticulari, quarum ulteriores partitiones usque ad quintum genus condescendunt.*

Propositio Duodecima.

Semitonium minus iuxta suam proportionem in minimis terminis reperire. Patet ex decima huius, quod Tonus in sesquioctaua proportione ponitur, et ex prima huius, Dyathesseron ex duobus tonis, et semitonio constituitur. Si ergo a Dyathesseron duo toni subtracti fuerunt, relinquitur semitonium minus, et huius proportio inquiritur. Ponantur duae sesquioctauae [20] *in minimis terminis hoc modo, sit minor terminus. A. 8. et secundus. B. 9. qui sesquioctauam primam constituunt. Dehinc ducatur .A. in se, proueniet .C.64. Dehinc ducatur .A. in B. proueniet .D.72. Tertio ducatur .B. in se, proueniet .E.81. erit proportio. C. ad. D. et .D. ad E. sicut. A. ad. B. Quare duae continuae, sesquioctauae, accipiam deinde sesquitertiam ad .C. Sed quia tertiam partem non habet, augebo omnes tres numeros ternario, et sit ternarius .F. Ducam ergo .F. in C. proueniet .G.192. dehinc ducam .F. in .D. proueniet .H.216. Tertio duco .F. in .E. et proueniet. K.243. Dico quod erit proportio .G. ad .H. sicut. C. ad .D. et .H. ad .K. sicut .D. ad .E. Quare utrobique sesquioctauae, dehinc addo ad .G. eius tertiam partem, quae est* [20ˣ] *.64. et prouenient .256. et sit L. erit proportio .G. ad .L. sesquitertia. Quare Dyathesseron ex decima huius, et si a tota iam composita ex tribus interuallis subtrahuntur duae sesquioctauae, quae est .G. ad .K. relinquitur proportio Diesis, uel semitonii minoris, quae est .K. ad .L. scilicet .256. ad .243. quod espropositum, et differentia horum numerorum est .13. numerus primus.*



[21] *Propositio Tredecima.*

Tonum in aequa diuidi non posse. Haec propositio patet ex sexta huius. Cum Tonus ex Decima huius sit in proportione sesquioctaua, quae sst una species superparticularis, quia nulla superparticularis in aequa diuidi potest. Potest etiam sic ad impossibile ostendi. accipiatur prima sesquioctaua, quae est inter .9. et .8. ubi nullus numerus integer mediat, quare augebimus vtrumque numerum per binarium, proueniunt .16. et 18. Sit ergo .16. A et .18. B. erit numerus integer medius

scilicet .C.17. erit .A. ad .B. sesquioctaua. Dico .A. ad .C. et .C. ad .B. proportiones esse inaequales. Quia .A. et .B. sunt inaequales numeri, et comparantur ad .C. ad vnum numerum, erit proportio maior .B. ad .C. quia .A. ad .C. item .C. ad .A. erit pro- [21˅] *portio maior, quam .C. ad .B. probatur eciam, quod proportio .C. ad .A. sit maior, quam .B. ad .C. Si enim .C. diuiditur per .A. proueniet proportio sesquidecima sexta. Item si .B. diuiditur per .C. proueniet proportio sesquidecima septima. Sit ergo, ut ponit aduersarius, proportio sesquidecima sexta, quae est. .C. ad .A .Toni medietas. Sequitur duas sesquidecimas sextas, sesquioctauam superare, in una ducentesima octogesima octaua, et haec inuestigatio faciliter habetur per secundam huius, scilicet addendo duas sesquidecimas septimas, proueniet minus .324. ad .289. Si rursus haec haec*[1]*) proportio a sesquioctaua subtrahitur, relinquitur, sesquiducentesima octogesima octaua. Item si duae sesquidecimae sextae* [22] *addantur, prouenient numeri .289. ad .256. quae proportio maior est sesquioctaua. Quia si sesquioctaua subtrahitur ab ea, relinquitur proportio sesquiducentesima octogesima octaua. Patet ergo, quod maximi termini ad medium est proportio minor, et medij ad minorem proportio maior, quare nunquam per aequalia diuiditur. Item hoc idem potest deduci per quintam huius, scilicet ex Gaeometrica medietate. Nam si .A. ducitur in .B. proueniunt, .288. cuius radix est surda, et in numero impossibilis. Nam radix medij numeri, scilicet .C. constituit quadratum, .289. Quare sequitur medium numerum non esse medio loco proportionalem. Patet ergo propositio in omnibus suis partibus.*

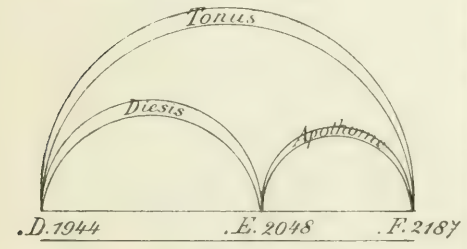
[1]) Das zweite „haec" nach der Vorlage.

[22˅] ***Propositio Decimaquarta.***

Apothomatis proportionem postremo elaborare. Corollarium. Vnde palam est cum proportio Diesis, et Apothomatis data sit, et Comatis differentia data erit. Demonstrata est nobis proportio Diesis in Duodecima huius, et in octaua proportio toni, quibus habitis faciliter proportio semitonij maioris inquiritur. Disponatur pro- [23] *portio Diesis in minimis terminis, quae est .A. ad B. scilicet .243. ad 256. dehinc accipiatur sesquioctaua .A.*[1]*) quae cum impossibilis sit, eo quod octauam partem non habeat, quare augebimus utrosque numeros .A. et .B. per C. scilicet .8. et proueniunt .D. et .E. scilicet .1944. et .2048. erit proportio .D. ad .E. sicut .A. ad .B. Dehinc ad .D. addatur .A. quae est eius octaua pars, et aggregatum sit .F.2187. erit proportio. D. ad. F. sesquioctaua, et composita ex duabus proportionibus. DA. DE. et .EA. DF. Dempta ergo proportione .D. ad .E. a totali proportione .D. ad .F. remanebit proportio .E. ad .F. quaesita, scilicet semitonij maioris .Corollarium patet per secundam huius uia subtractionis, et pariter per hanc Decimamquartam. Nam proportio. D.* [23˅] *ad .E. est proportio Semitonij minoris, et .E. ad .F. Semitonij maioris. Detracta ergo proportione .D. ad .E. a proportione .E. ad .F. relinquitur differentia, qua semitonium maius superat semitonium minus, cum in aequa tonus diuidi non posset, per tredecimam huius. Erit ergo residua pars, scilicet proportio Comatis inter duos numeros scilicet .4251528. et .4194304. stabit ergo proportio in suis minimis terminis sesquinouem milia trecentae, et sex mille millesimae quadraginta millesimae, et octo mille quingentae septuagesimae sextae, quia tota proportio est composita scilicet .D. ad*

[1]) Nach der Vorlage.

.F. ex omnibus proportionibus, scilicet ex proportione Diesis, et ex proportione Apothomatis, et ex proportione differentiae, quae dici- [24] *tur Coma, quare patet propositum. Corollarium ex illa infertur. Quod Tonus constituitur ex duobus semitonijs minoribus et Comate, cum semitonium maius superat semitonium minus in Comate. Quare Dyathesseron constituitur ex tribus tonis minus Apothomate, et Dyapenthe ex quatuor minus Apothomate, vel Dyathesseron ex duobus Tonis, et Apothomate minus Comate, vel ex uno Tono, et tribus Diesibus cum Comate, Et Dyapenthe ex duobus Tonis, tribus Diesibus, et Comate, et haec omnia faciliter ex Corollario Propositionis habentur.*



[24˘] *Libellus secundus, propositio Prima.*

Latinarum clauium annotationem proponere. Constat enim totam musicam apud latinos esse fundatam in sex vocibus, quibus perfecte duplex Dyapason constituere non possumus, nisi quadam reiteratione uocum in certis locis, et hec loca sapienter ab antiquis latinis in certis clauibus, uel litteris latinis fundata sunt, secundum ueram permixtionem Tetrachordorum. Nam illud quod graeci suis graecis characteribus designabant, id etiam latini litteris latinis designant, et plus Tetrachorda extendunt, ut patebit in scala graeca. Latinam [25] *namque ita formabimus, incipiendo a prima littera latina scilicet .A. ascendendo per septem litteras ordine Alphabethi, et dehinc eas duplando in locis ubi differentia uocum non habetur, ordine tamen contrario ad scalam graecam, quae a minimo numero crescit ad maximum, quare ab acuto ad graue descendunt. Nos uero a uoce graui ad leuem, uel acutam uocem ascendimus. Quia semper tanta est proportio grauitatis descendendo, quanta uocis leuis ascendendo, ut dupla descendendo, ad duplam ascendendo. Vt sit proportio .A. 2. ad .B. 4. erit ergo .B. numerus duplus grauior ad .A.* [25˘] *numerum, et e conuerso quoque uox. A. in altum erit dupla ad uocem .B. quoniam Dyapason ex Nona primi huius, et hac ratione latini directe ordine conuerso a voce graui ad uocem leuem, uel acutam ascenderunt, et sicut graeci ad Tetrachorda reperta addiderunt neruium imum Proslambanomenos, ita eciam latini in grauioribus clauibus addiderunt unam, scilicet. Γ ut, et ita compleuerunt scalam, sub illa forma, quae sequitur*[1]).

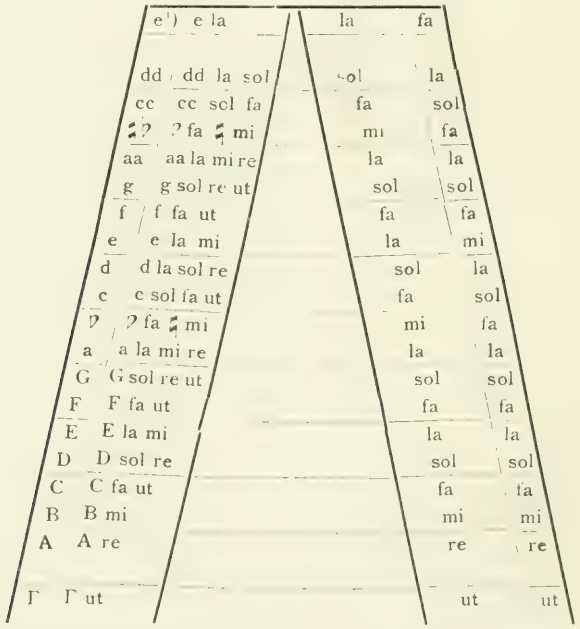
[26] *Propositio Secunda.*

Tetrachordorum genera enumerare. Tetrachordum enim dicitur, quasi quatuor chordarum coniunctio, et hoc in prima primi huius, Dyathesseron dicitur, et diuiduntur Tetrachorda in tria genera, scilicet Diatonicum, Chromaticum, et Enarmonicum. De duobus, scilicet Chromatico, et Enarmonico uidebitur in sequentibus, cum de ipsa (!) nulla Demonstratio Mathematica apud Latinos reperta sit. Dyatonicum uero genus, quod in primo libro multis probationibus deductum est, in omnibus suis partibus probatas demonstrationes assumpsit, in quo eciam genere omnis cantus Ecclesiasticus compositus est. Quare in eo genere omnia quinque Tetrachorda [26˘] *secundum uerum ordinem describemus.*

[1]) Siehe Figur auf folgender Seite.

Quae sint, si a graui nota ad supremam ascendere uolumus, Hypaton, hoc est principale Tetrachordum, quod omnium est grauissimum. Secundum est meson, id est Tetrachordum medium, Tertium et Quartum indifferenter secundum sequuntur. Nam ut in sequentibus patebit. In omnibus Tonis, preter (!), *quinto, et sexto, Diezeugmenon, sequitur meson per tetrachorda disiuncta. In alijs uero duobus Tonis, quinto, et sexto, post meson sequitur*

[zu 25ˇ]



leon, et hoc est excellens, conludens quadrupla in ordine ad primam, et omnibus istis quinque Tetrachordis, quatuor nerui pro uno assumuntur. Ergo si duo Tetrachorda coniuncta fuerint, constituent septem neruos, et ab hypate hypaton ad hypate méson est primum Tetrachordum, et ab hypate meson ad mese, secundum Tetrachordum, erunt ergo ab hypate hypaton ad mese septem nerui, hoc est de ♮ mi ad e lami, prima, ita ab E la mi ad A la mi re secunda. Sunt ergo de ♮ mi ad a la mi re septem claues, id est duo tetrachorda coniuncta. [27ˇ] *Quia E la mi est Finis primi, et initium secundi. Disiuncta uero Tetrachorda octo neruos suscipiunt, ut a proslambanomenos ad Lichanos hypaton est primum Tetrachordum, et ab hypate meson ad mese, secundum Tetrachordum, erit ergo a proslambanomenos ad mese octo nerui, et hec omnia patebunt in propositionibus sequentibus.*

sinémenon, per Tetrachorda coniuncta, Vt et clare in continuationibus uidebitur secundum duas scalas. Est enim sinemenon tetrachordum, quasi coniunctum, cum Synaphe tantum ualeat, quantum [27] *coniunctio. Diezeugmenon uero Tetrachordum, disiunctum, nam diezeusis* (!) *disiunctio est, et haec duo tetrachorda acuta dicuntur. Vltimum tetrachordum est Hyperbo-*

[1]) Wohl Doppel„e".

Propositio Tertia.

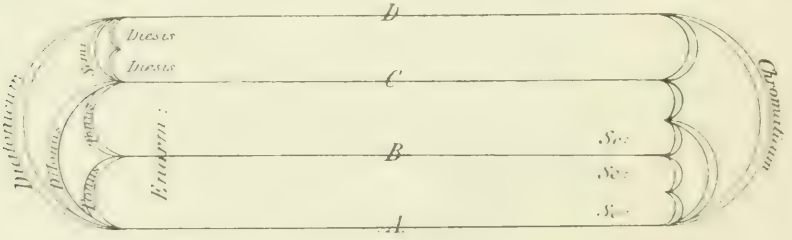
Latinarum clauium ad graecas claues debita coordinatio. Patet ex prima huius origo omnium Tonorum secundum duplices scalas omnem cantum Dyatonici generis complectitur, hoc et in graecis litteris demonstrabimus, qui suas claues simplici, ac duplici littera transponendo, uel non transpo- **[28]** *nendo adduxere. Est et ordo scalae grecae* (!) *talis. Prima chorda grauissima est proslambanomenos, quae acquisita dicitur, propter complectionem Dyapason, et Dyapenthe, et continet Tau iacens, et Zita imperfectum. Hypate hypaton principalis principalium et scribitur duplici Gamma, uera et conuersa. Tertia parhypathe hypathon iuxta principalem, uel sub principali in ordine ad mediam, et continet Gamma iacens, et Beta imperfectum. Quarta dicitur Lichanos hypaton, digitalis, tertio digito, uel tritahypathon, et continet phi, et Digamma. Quinta hypathe meson, hoc est principalis mediorum, et continet Sigma duplex. Sexta est parhypate meson, id est iuxta hypathe meson, et continet .Ro. et Sigma supinum.* **[28˅]** *septima Lichanos meson, quae et Trite meson appellatur, et hec continet .Mi et Ni. et est tertia ab hypate meson. octaua est mese, quae est omnium media. Dehinc in Tetrachordis disiunctis. Sequitur Tetrachordum Diezeugmenon, hoc est disiunctum a mese. Nona chorda paramese, quae est iuxta mese locata, et habet zita, et Pi. iacens. Decima chorda Trite diezeugmenon, que et Lichanos dicitur, quasi tertia disiunctarum, et habet Ipsilon acutum, et .pi. sublime. Vndecima paranete Diezeugmenon, quae est subprincipalis disiunctarum et continet Ipsilon acutum, et Zita sublime. Duodecima Nete diezeugmenon, quae est principalis disiunctarum, uel extenta in disiunctis, et continet. phi. iacens. et Ni. Tredecima* **[29]** *Trite hyperboleon, que est tertia excellentium, et continet. Gamma sublime, et Alpha medium. Quartadecima paranete hyperboleon, quae continet Mi. et. Pi. Quintadecima, et vltima Nete hyperboleon, que est ultima excellentium, uel extentarum, et continet Lambda et Jota cum titello. Et hec scala est ad primum ascensum in latina scala, quae est ad omnes Tonos, preter quintum, et sextum, et in ea scala quatuor Tetrachorda sic ordinantur, ut hypathon ad meson sint coniuncta, in ea quae est hypate meson, et meson, et Diezeugmenon disiuncta in mese, et paramese. Diezeugmenon ueroque hyperboleon coniuncta in ea quae est Nete diezeugmenon. Secunda scala differt a prima uno tantum Tetrachordo, quod est Synemenon, scilicet ut mese sequitur, Tritesinemenon, quae* **[29˅]** *est tertia coniunctarum, et continet Lamda* (!) *sublime, et Thita. Post hanc sequitur Paranete sinemenon, quae continet Gamma, et Ni. Vltima est Nete sinemenon et continet Omega et Zita. Postquam sequitur Nete Diezeugmenon, aliae omnes chordae inuariatae manebunt, et in hoc hyperboleon, et Sinemenon sunt disiuncta. Sinemenon uero, et mese coniuncta, mese et hypathon coniuncta, quae correspondet secundae scalae, Latinorum, ut in sequenti figura ostenditur.*

[30]

la	1152	Nete hyperboleon	a		la	
sol	1200	Paranete hyperboleon	gg		sol	
ta	1458	Trite hyperboleon	ff		fa	
la	1536	Nete diezeugmenon	ee		la	
sol	1728	Paranete diezeugmenon	d		sol	Nete sinemenon
fa	1944	Trite diezeugmenon	c		fa	paranete sinemenon
mi	2048	Paramese	?	2187	mi	Trite sinemenon
la	2304	Mese	a		la	
sol	2592	Lichanos meson	g		sol	
fa	2916	parhypate meson	f		fa	
la	3072	hypate meson	e		la	
sol	3456	Lichanos hypaton	d		sol	
fa	3888	Parhipate (!) hypaton	c[2])		fa	
mi	4096	hypate hypathon			mi	
re	4608	proslambanomenos	A		re	

[30'] *Propositio Quarta.*

Genera cantilenarum breuiter distinguere. Est enim tota speculatiua musica in Tetrachordis fundata, omnia quoque Tetrachorda in proportione sesquitertia locantur, ex Decima primi huius. Quare omnis distinctio cantilenarum erit in diuisione Tetrachordorum. In omni enim actiuitate actio procedit ad proportionem maioris inaequalitatis, ideo omnis melodia in unoquoque Tetrachordo suam eminentiam suscipit a duobus interuallis. Quia omne Tetrachordum ex tribus interuallis constituitur, et quatuor neruis, erunt ergo omnia Tetrachorda ad maiorem inaequalitatem, Vel ex duobus Tonis uel ex tribus semitonijs, et semitonio, vel ex Ditono, et semitonio, Quia omne Tetrachordum, ut [31] *patet per Primam primi huius, constituitur ex quinque semitonijs inaequalibus, scilicet tribus minoribus, et duobus maioribus. Si ergo hec tria interualla diuiserimus, erit primum interuallum Tonus, et secundum Tonus, tertium Semitonium, et sic erit primum genus cantilenarum, quod Diatonicum dicitur, scilicet ex duobus Tonis constitutum. Vel ergo ex tribus semitonijs inaequalibus, et semitonio duo interualla erit ex necessitate tertium interuallum semitonium, et illud est secundum genus,*



[1]) Diese Bezeichnungsweise entspricht nicht dem Brauch, weicht auch von der früheren Figur (25ᵛ, 14) ab.

[2]) Das Ms. hat tatsächlich kleines Alphabet.

quod Chromaticum dicitur, scilicet genus declinans ab asperitate. Vel ergo primum interuallum erit ex Ditono et semitonio, de semitonio Diatonici generis non medietas, sed in ea proportione minor pars ad maiorem, in [31ᵛ] *qua Diesis ad Apothome. Quare illa duo genera, quae nondum apud Latinos demonstratiue descripta sunt, et nostrae religioni contraria, hic in proposito abiieciemus, et tantum de genere Diatonico secundum omnes Tonos Latinos ueras proportiones continuabimus.*

Propositio Quinta.

Minimas proportiones in genere Diatonico extrahere. Constat enim ex Nona primi huius Dyapason in dupla proportione esse, et ex Decima eiusdem Dyapenthe in sesquialtera, Dyathesseron in sesquitertia, [32] *et Tonum in sesquioctaua. Et similiter ex vndecima eiusdem duplex Dyapason in quadrupla, et duplex diapenthe in tripla, ex quibus etiam faciliter elicitur, quod duplex Dyathesseron in dupla superbipartienti collocatur, quare patet propositio, scilicet proportiones omnium consonantiarum in genere Dyatonico, quod est propositum.*

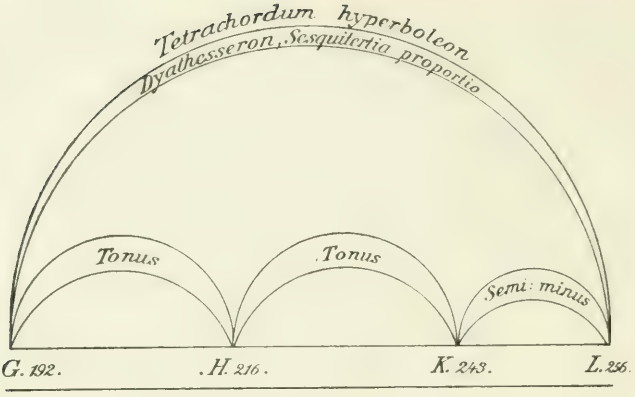
Propositio Sexta.

Omnia Tetrachorda in genere Dyatonico artificialiter suis proportionibus continuare. Patet enim ex Decima primi huius Tonum in sesquioctaua proportione constitui, que proportio in minimis suis terminis est inter .8. et. 9. continuentur ergo tres numeri minimi in sesquioctaua proportione, iuxta doctrinam [32ᵛ] *Duodecime primi huius, et erunt minimi .A.B.8. et .9. et tres minimi C.D.E. erit .C. ad .E. Ditonus, dehinc accipiatur sesquitertia ad .C. quae cum tertiam partem non habeat, augebimus omnes tres numeros .C.D.E. per ternarium .F. et proueniunt .G.H.K. scilicet .192.216.243. in eadem proportione, in qua sunt .C. et .E. tunc addatur .C. ad .G. quae est eius tertia pars, et proueniet .L. scilicet 256. erunt .G. et .L. Dyathesseron, et primum Tetrachordum hyperboleon, a Netehyperboleon ad nete diezeugmenon. Dehinc ab eodem numero Netediezeugmenon, scilicet .256. continuetur sesquitertia, que cum tertiam partem non habeat, iterum augentur omnes numeri .G.H.K.L. ternario, qui sit in .M. et proueniunt .N.O.P.Qu.* [33] *scilicet 576*[1]*. 648*[2]*) .729. et 768. Qui erunt in eadem proportione, in qua .G.H.K.L. tunc ad .Qu. addatur eius tertia pars, quae est .L. et proueniet .R, .scilicet. 1024. Dico quod Q. et .N.*[3]*) continent secundum Tetrachordum, scilicet Diezeugmenon, a Netediezeugmenon ad paramese, Et dehinc Tetrachordum Mesen. et hypaton simili uia continentur, scilicet semper addatur octaua pars ad minorem numerum, scilicet primum in aliquo Tetrachordo, et proueniet secunda chorda, et ad secundam octaua eius pars, proueniet tertia, ad tertiam uero octaua pars non additur, cum sit semitonium minus, ergo addatur ad primam eius tertia pars, et proueniet quarta, et sic facilis erit continuatio per quatuor Tetrachorda, scilicet Hyperboleon, Diezeug-*[33ᵛ]*menon, meson, et hypathon, et non erit opus amplius augere numerum. In Tetrachordo uero Sinemenon hic numerus non stat, Quoniam Tritehyperboleon ad Tritesinemenon sesquialteram constituit, sed Tritehyperboleon scilicet .729. alteram partem non habet, ergo augebimus totam scalam in primis quatuor Tetrachordis habitam, uel augebimus tantum primum, scilicet Nete hyperboleon bi-*

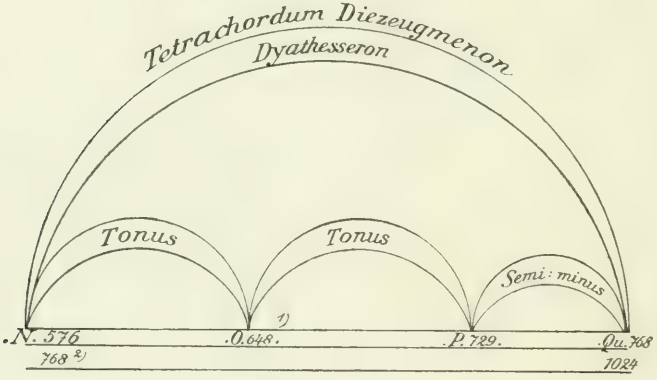
[1]) Ms.: „476".
[2]) „638". Vgl. fol. 34.
[3]) Ms.: „R".

[34]

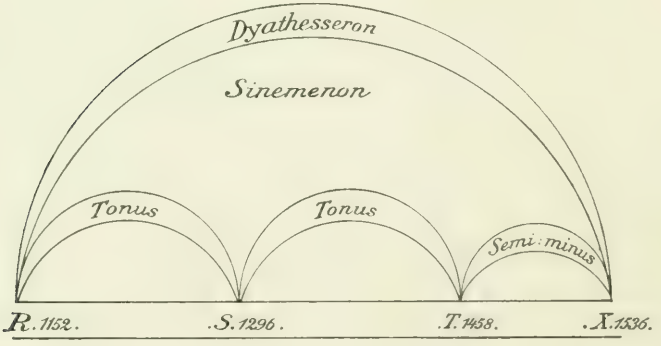
1)



(2)



(3)



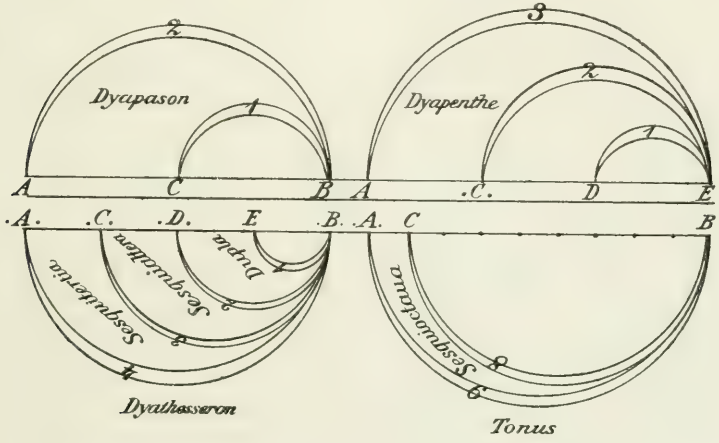
[1]) In der Vorlage „638“.
[2]) In der Vorlage „268“

nario, et proueniunt, .1152. et ad hunc numerum continuabimus quatuor Tetrachorda, scilicet hyperboleon, Sinemenon, Mese et hypathon, et similia alia quatuor, scilicet hyperboleon, Diezeugmenon, Meson, et hypathon, et non erit opus in aliquo numero amplius augere, hoc et compendiose in subscripta figura annexímus.[1])

[34ˇ] *Tertius Libellus.*

Tertius Libellus est de proiectione Consonantiarum in planum, et omnium modorum, et hic Libellus duabus dumtaxat propositionibus[2]) *continetur. Primaque docet proijcere omnia Tetrachorda Dyatonici generis ad planum, scilicet ad lineas. Secunda compendiosiorem modum ex tabulis ostendit.*

ergo si fuerit .AB. proslambanomenos, erit .CB. mese. ex demonstratis in prima secundi huius. Si uero .AB. in tres [35] *aequales diuidatur in punctis. C. et .D. erit proportio composita. A. ad. B. ex tribus, scilicet sesquialtera, quae est totius ad maiorem partem, et totius ad minorem, scilicet. AB. ad DB. et maioris ad minorem, scilicet, CB. ad. DB. scilicet Dyapenthe dupla, et dupla Dyapenthe. Si uero. AB. diuiditur in quatuor partes aequales, in punctis aequalibus. C.D.E, componitur etiam tota. AB. omnibus intermedijs. Si uero toto. AB. diuiditur in nouem partes aequales, componitur iterum tota. AB. ex omnibus intermedijs. Si ergo ad totam. AB. comparatur maior partium numerus, scilicet octonarius, ut.*



Propositio Prima.

Diatonici generis singula Tetrachorda in plano figurare. Ista demonstratio accipiatur in lineis. Nam si fuerit linea .AB. diuisa per duo aequalia in puncto .C. erit proportio totius .AB. ad .CB. duplicata, C.B. erit .AB. ad .CB. sesquioctava, scilicet Tonus.

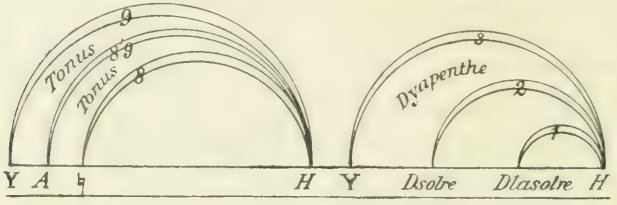
[35ˇ] *Istis ergo propositis primo accipiamus lineam, quae sit .Y.H. et si diuiditur tota inea .Y.H. in .9. partes, erit finis primae partis post .Y. ad .H. ad totam lineam sesquioctaua, ergo .A. re secunda, Γ ut prima. Rursus diuidatur tota linea .A.H. in nouem partes, et abscissa*[1]) *una octaua,*

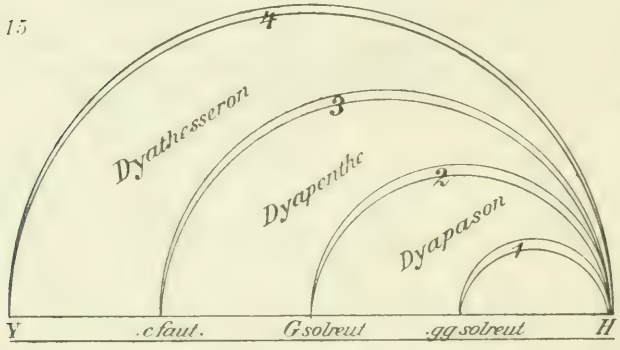
[1]) Siehe die Figuren Fol. 34 auf der vorhergehenden Seite.

[2]) Ms.: „proportionibus".

[1]) Ms.: „absissa".

scilicet .A. ♭. quadrum, erit .AH. ad ♭H. Tonus sesquioctaua. Quibus habitis diuitadur tota .YH. in tres partes aequales, secunda. De sol re. scilicet .3. ad .2. que facit Dyapenthe, et tertia D tiam quartae. Quintae, et octauae, ex quibus faciliter patet differentia Ditoni ad Diathesseron, scilicet a Γ ut ad ♭ mi, et a Γ ut ad .C. fa ut, quae facit semitonium minus.





la sol re eius octaua, scilicet .2. ad .1. Si ulterius diuidimus .AH. in tres partes aequales, sed cum .AH. sit .A. re erit secunda pars .E. la mi eius quinta, et tertia .Ee. la mi eius octaua. Si ergo alia diuisione tota linea .YH. diuiditur in quatuor partes aequales, erit secunda .C. fa ut quia quatuor ad tria, et tertia .G. sol re ut, quia tria ad duo, et quarta g sol re ut, eius octaua, quia duo ad unum. [36] *Item si .AH. diuiditur in quatuor partes equales, erit secunda .D sol re, Dyathesseron scilicet :4. ad .3. et tertia .A. lamire, quia .3. ad .2. vltima aa la mi re. Et hoc modo possunt continuari omnes modi, quia per primam partem scilicet diuisionem nonarij omnes Toni continuantur per secundam scilicet ternariam, quintae, et octauae, et per ter-*

[36˘] *Propositio Secunda.*

Dyatonici generis tabellam huic negotio aptam conscribere. Haec tabula continet duas partes, superiorem et inferiorem. Superior est ad diuisionem ternariam, et inferior ad quaternariam, Et area tabulae continet latinas claues cadentes in omni sectione cum extremis in inferiori, et superiori partibus, denominationibus annexas, ita quod semper prima est vnitas, secunda in superiori est quinta, in inferiori quarta. Tertia in superiori octaua, et in inferiori quinta. Quarta est tantum in inferiori, scilicet octaua, et si voluerimus continuare secundum hanc tabulam, Diuidamus totam lineam. .YH. in nouem partes, et extrahemus

per primam partem primae tertij huius Tonum, scilicet .A. re et similiter Tonum. ♮ mi. per eandem, Dehinc sola tabula continuabimus omnes alios diuidendo quodcunque spatium uoluerimus, [37] *per .3. et intrabimus superiorem partem tabulae. cum littera, quae diuiditur, et area ostendet nobis claues diuisionis, vt in exemplo .YH. per .3. aequalia, et intrabo superiorem tabulam ad .Y. litteram, reperio in primo loco, .Y. litteram, in secundo .D. sol re, in tertio .D. la sol re. Item si diuido .AH. in tria aequalia, intrabo tabulam superiorem ad .A. et reperio, in secundo loco .E. la mi in tertio ee la mi, et sic simili modo potest continuari tota scala in genere Diatonico.* (Exempel fehlt.) [37ˇ] *Exemplum pro tabulis sit .C.H. et diuido in tres partes aequales, tunc intrabo tabuam superiorem ad litteram .C. et inuenio in area tabulae .H. in secundo loco .D. sol re, et in tertio .G. sol re ut, Aliud. Diuido .AH. in quatuor partes aequales, tunc intrabo tabulam inferiorem ad litteram .H. et inuenio in secundo loco .D. sol re, in tertio a la mi re, in quarto aa la mi re. Et sic in omnibus tabulis simili modo queritur.*

Tabulatura instrumentalis.

In omni tabulatura instrumentali ponuntur litterae simplices secundum schalam Solmisationis Latinorum, ut. Γ.G. uel .G. cum punctis ante, Dehinc .A. grossum, uel .a. paruum cum puncto ante. Dehinc simplices .c.d.e.f.g.b.a. et dehinc c cum titello .d.e.h.g.b. usque ad .cc.[1]*) Dehinc .dd.*[2]*) et .ee.*[3]*) Tamen in b fa ♮ mi si mi canitur, ponitur h et h*[1]*), scala ponitur in area tabulae. Sequitur Tabulatura.*

[38]

	ee̅ [2])	
dd̅		dd̅c
cc̅		cc̅c
h̅		b̅
a̅		
g̅		g̅c
f̅		f̅c
e̅		
d̅		d̅c
c̅		c̅c
h		b
a		
g		gc
f		fc
e		
d		dc
c		cc
H		.b
A		.a
G		.g

Tabulatura instrumentalis

. Finis.

[1]) In der Tabulatura „c̅c̅".

[2]) Tab. „d̅d̅".

[3]) Tab. wie oben, doch konsequenter „ee".

[1]) Soll wohl heißen „b et h" bzw. „b̅ et h̅".

[2]) Ms. hat „ee".

Erläuterungen.

Den Traktat eröffnen drei Vorkapitel. Die Bezeichnung des ersten als „Libellus" läßt vermuten, daß es sich um das Exzerpt einer ausführlicheren Vorlage handelt. Seinen Inhalt bildet die Erklärung der „Kategorien der Musik" in der üblichen Weise (1, 5 ff.). Die Abhängigkeit dieser Divisio Musicae von der dem Mittelalter geläufigen Klassifizierung tritt in der Betonung der Zwei- und Dreizahl [1]) wie im Wortausdruck deutlich zutage. Allerdings ist im einzelnen eine gewisse Selbständigkeit der Auffassung nicht zu verkennen; ja in zwei Punkten verläßt sie die Tradition. Die ganze Theorie geht, wie schon die so augenfällig durch die Zahl beherrschte Gruppierung beweist, auf neupythagoräische Quellen zurück, aus denen Boëtius [2]) und alle späteren Schriftsteller geschöpft haben. Die Musica mundana ist im Altertum die Musik des Alls (des Makrokosmos), geoffenbart in der Harmonie der Himmelsgestirne und in der überall in der Natur wirksamen Harmonie der Elemente [3]). Ich bemerke, daß der für diese zweite Art der Mundana doch naheliegende Ausdruck „elementalis", wie ihn Magister Erasmus gebraucht (1,8; 1`,2), trotzdem ungewöhnlich ist. Als zweite Hauptgattung der Musik stellen die Alten die Musica humana in Gegensatz zur ersten, sie ist die Musik des Mikrokosmos, die dem konsonanten Zusammenklang zweier Stimmen zu vergleichende Harmonie zwischen dem irdischen Leib und der unkörperlichen Seele [4]). Die von Instrumenten ausgeführte Musik trennen die Alten in Blas-, Schlag- und Zupfinstrumente [5]). An der alten Einteilung stört die Inkonsequenz [6]), mit der sie den nach pythagoräischer Anschauung miteinander zusammenhängenden Kategorien mundana und humana die ihnen innerlich fremde, im christlichen Kultus überhaupt verpönte Instrumentalmusik als dritte Kategorie beigesellt, während sie andererseits doch die eigentliche, offizielle Musik des Mittelalters, den Gesang, ignoriert. Dieses Mißverhältnis ist eines von denen, die auf Rechnung des alten Streits zwischen den praktischen Bedürfnissen und der antikisierenden Theorie jener Zeit zu setzen sind. Die späteren Musiktheoretiker versuchen daher eine natürlichere Einteilung. Man wählt für die Koalition mundana-humana die Bezeichnung „naturalis", wobei neben der Sphärenharmonie auch der menschliche Gesang zu seinem Rechte kommt; die Musica instrumentalis wird in „artificialis" umbenannt, allerdings nicht

[1]) Vgl. dazu H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters. 1905. S. 179, 181.

[2]) De Inst. Mus. (Ed. Friedlein 1867). S. 187. Vgl. auch Hieronymus de Moravia. CS. 1. 11a. Eine andere Einteilung hat Cassiodor, GS. 1. 16. Dazu Hieron. de Moravia. CS. 1. 7.

[3]) Vgl. die vortrefflich orientierende Zusammenfassung bei Abert, a. a. O. S. 164 ff.

[4]) Boëtius, S. 188: Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit intellegit. Quid est enim quod illam incorpoream rationis vivacitatem corpori misceat, nisi quaedam coaptatio et veluti gravium leviumque vocum quasi unam consonantiam efficiens temperatio? Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae conjungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? — Bei Hieron. de Moravia, CS. 1. 11b. ist die Variante „descenderit" für „descendit" gebraucht, und zu „vivacitatem" der Zusatz „id est animam".

[5]) Boëtius, S. 189.

[6]) Vgl. Abert, a. a. O. S 165

allgemein und überdies mit verschiedenen Varianten [1]). Die ungewöhnliche Einreihung des Gesangs bei Hieronymus de Moravia (CS. I. 11b) unter die dritte Kategorie zeugt jedenfalls von dem ehrlichen Willen, die Unterlassungssünde der Alten in irgend einer Weise gutzumachen. Damit wird aber die rein schematisch-spekulative, uneigentliche Wortbedeutung der humana musica aufs neue bestätigt. In ähnlicher Weise kategorisiert ein Zeitgenosse des Erasmus, Bartholomeo de Ramis [2]). Auch Simon Tunstede (Quatuor Principalia; CS. IV. 202 b) bewegt sich teilweise in der angedeuteten Richtung, zunächst im Anschluß an Boëtius (cap. V), definiert aber die instrumentale Kategorie wie Cassiodor [3]), dessen Einteilung das Eigentümliche hat, von Boëtius gerade ins andere Extrem zu verfallen; sie läßt nämlich — wohlgemerkt im Zeitalter der Motettentripla, Rondeau- und Balladenkontrapunkte „sine littera", also der begleiteten Kunstlyrik — die Instrumentalmusik hinter allen möglichen Anspielungen auf die gesangliche Praxis verschwinden. Man muß diesen Umschwung der Anschauung, so persönlich er gedeutet werden mag, ebenso als Symptom einer neuen Kunstrichtung begrüßen, wie die entsprechende Stelle bei Magister Erasmus. Derselbe Tunstede kommt später auf die Instrumentalmusik noch einmal zurück (CS. IV. 205), schreibt aber nur die Musica cuiusdam Aristotelis (CS. I. 253) aus, wo die Stimme des Menschen zum Unterschied vom „handgefertigten" als „natürliches" Instrument bezeichnet wird — eine Erklärung, die eben nichts anderes ist, als der Versuch, die moderne Kunst unter dem Begriff der antiken Musica instrumentalis gewaltsam unterzubringen. Johannes de Garlandia, der in der Introductio Musicae (CS. I. 157b) auch die Hauptgruppen eigensinnig in plana, mensurabilis und instrumentalis trennt, beruft sich bei letzterer einfach auf die Bibel: est, que instrumentis musicalibus exercetur, sicut in psalmista David continetur: Laudate eum in sono et tuba . . . Das schmeckt freilich nach dem alten Rezept der Kirchenväter, die von der Bibel Gebrauch machten, so oft sie die Instrumentalmusik gegen übereifrige Antihellenisten verteidigen mußten [4]). Mit den Bezeichnungen „artificialis" und „naturalis" operiert auch Johannes Cottonius (Musica. GS. II. 234), ohne Neues zu bringen. Origineller definiert Johannes de Muris (Summa Musicae GS. III. 199). Die, letzten Endes wohl durch den Boëtianischen Ausdruck „concava aerea" [5]) angeregte „Cavitas", die auch der Definition des Cottonius eigentümlich ist, ist ohne Frage eine wesentlich schärfere Prägung für die Gattung der Blasinstrumente als die vage Bestimmung bei Tunstede und seinen Vorgängern. Erasmus hat also mit seiner Hervorhebung der „Concauitas" (2, 5—7) ebenfalls das bessere Wort gewählt. Die Gliederung in chordalia, foraminalia und vasalia instrumenta hat ihren Ausgangspunkt wohl in dem genus percussionale, tensibile und inflatibile des Cassiodor [6]). Gegen diese Bestimmung tritt die des Erasmus

[1]) Vgl. Regino Prum. (GS. I. 233b.), Marchettus von Padua (CS. III. 13).

[2]) Musica Practica. 1482. Ed. J. Wolf (Beiheft II der JMG. 1901) S. 3 und 56.

[3]) Instit. Mus. GS. I. 16. Vgl. auch Hieronymus de Moravia (CS. I. 7), Marchettus (GS. III. 67b), harmonica — organica — rhythmica. — Ebenso Adam de Fulda (GS. III. 344).

[4]) Vgl. auch Hieronymus de Moravia (CS. I. 5b., 9, 9b.), Joh. Aegid. Zamorensis, Ars musica (GS. II. 388b.), Isidor Hispal. (GS. I. 23. 23b.).

[5]) Boëtius (Inst. Mus. I. 2. S. 189).

[6]) GS. I. 16. Vgl. auch Boëtius (Inst. Mus. I. 2. S. 189, 6 ff.) und Regino (GS. I. 236b).

an Klarheit freilich zurück: Die Bezeichnung „instrumenta nervorum" i. e. in vera proportione (1ᵛ, 16—17), „in proportione ponderum" (2, 2) und „in cavitatibus" (2, 5) ist, namentlich was die Schlaginstrumente betrifft, nichts weniger als erschöpfend.

Den Terminus „vocalis" (1, 6; 1ᵛ, 7), der durchs ganze Mittelalter außerordentlich selten ist und in unserem Zusammenhang vor dem 14. Jahrhundert wohl überhaupt nicht vorkommt, gebraucht erst Theodoricus de Campo (CS. III. 178). Seine Klassifikation, die sonach ebenfalls von den neuen Kategorien „naturalis" und „artificialis" ausgeht, hat ihren Vorzug in der bestimmten Trennung zwischen Vokal und Instrumental, wie sie der Zeit ja angemessen ist. Freilich haftet auch bei ihm wenigstens die eine Hälfte der praktischen Musik, die Gesangsmusik, noch im festen Verband mit den antiken Kategorien. Der Glaube an die Existenz einer Sphärenharmonie beginnt seit Johannes de Grocheo [1]) und Johannes Tinctoris (CS. IV. 77) zu wanken. Und erst Adam de Fulda (GS. III. 333) — also ein unmittelbarer Zeitgenosse unseres Erasmus — wagt es, die antiken Kategorien der Mundana und Humana, die er als Unterabteilungen der Naturalis bezeichnet, von der Vokal- und Instrumentalmusik abzusondern, womit „die Musik von dem vielgepriesenen Zusammenhang mit dem Weltall und der irdischen Natur sich emanzipiert" [2]), nunmehr als „Kunst" im eigentlichen Sinn, den Musikern ausschließlich zuerkannt wird: Artificialis, hoc genus tenent musici. Est vel instrumentalis vel vocalis. Und die Unterteilung dieser Gruppen (Vocalis usualis, Vocalis regulata, regulata vera et ficta, simplex vel plana, mensuralis vel figurativa) bleibt dem täglichen Bedürfnis kaum etwas schuldig.

Mit de Fulda kann also Erasmus in diesem Punkt seiner Klassifikation sich nicht vergleichen. Die Sätze über Sphären- und Elementarharmonie trägt er noch mit Überzeugung vor. Immerhin wird man nicht verkennen, daß auch seine Anschauungsweise der Originalität nicht entbehrt. Das Zugeständnis, daß ihm die Vokalmusik für den Gang seiner Untersuchungen sozusagen als Modell diene (1ᵛ, 13), auch die schlichte Gegenüberstellung der Instrumentalmusik läßt auf Sachkenntnis schließen. Erasmus, als Mann von universellem Wissen, kennt seine Quellen. Natürlich Boëtius, obschon er ihn nicht nennt, und seine namhaften Nachfahren. Einzelne Worte und Wendungen, wie „intentio nostra" (1ᵛ, 12), „vocalis", „vocalis armonia" (1ᵛ, 7), „concavitas" (2, 5), „campanae vel nolae" (2, 3) verraten die Lektüre des Theodorich de Campo [3]), Simon Tunstede [4]), Johann de Muris [5]) u. a.

Wie erwähnt, gehört auch Erasmus Heritius zu den von der pythagoreisch-boëtianischen Vorstellung befangenen Schriftstellern, die zu der Existenz der Sphärenharmonie [6]) sich mehr oder weniger offen bekennen (1, 11). Er be-

[1]) Musica. Herausgegeb. von Joh. Wolf, Internat. Musikgesellschaft. Sammelband I. S. 82.

[2]) Abert, a. a. O. S. 154, 168.

[3]) CS. III. 178.

[4]) CS. IV. 202b.

[5]) GS. III. 199.

[6]) Vgl. Abert, a. a. O. S. 13, 153 f. — Durch die Aufstellung der Zahl als Norm für die Welt gelangten die Pythagoräer zu der Anschauung, daß die Zahlenverhältnisse der Sternkreisumläufe den musikalischen Zahlenverhältnissen entsprachen: was das Ohr in den Intervallen höre, sehe das Auge in den Sternen.

müht sich, Autoritäten ins Feld zu führen. Merkwürdig genug nicht Pythagoras selbst, sondern Platon, von dem er obendrein höchst ungenau berichtet, er habe „in seinem Buch über die Musik ganz besonders schön darüber geschrieben" (1, 13). Das klingt, als ob unser Magister Platon, von dem kein Buch, wohl aber eine Reihe von Aussprüchen über die Musik überliefert ist [1]), mit Plutarchs De Musica verwechsle. Aber, mag er diese Schrift auch gekannt haben [2]), die flüchtigen Andeutungen Plutarchs [3]) können natürlich nicht in Betracht kommen. Dagegen spricht sich Platon an zwei Stellen seiner Schriften sehr eingehend über den Gegenstand aus. Im Dialog *Πολιτείας* (De repub., Buch VII. S. 529—531 E) spielt er auf das schwesterliche Verhältnis zwischen Astronomie und Musik an, und wendet sich gegen diejenigen Musiker, die diesen mystischen Bund in durchaus äußerlicher Weise verstehen wollen. Man müsse unterscheiden zwischen einer sichtbaren und einer hörbaren Bewegung; die Harmonie der Gestirne sei im geistigen Sinne zu verstehen, wie auch in der Musik die harmonischen Verhältnisse nicht mit dem Gehör, sondern mit dem Geiste erkannt werden müssen [4]). Ausführlicher behandelt dieses Problem Platon im Dialog *Τίμαιος* (VIII. S. 36 B. ff.)[5]), wo er von der Schöpfung der Welt und der Weltseele berichtet, *ἡ δὲ ἁρμονία, ξυγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ' ἡδονὴν ἄλογον καθάπερ νῦν εἶναι δοκεῖ χρήσιμος, ἀλλ' ἐπὶ τὴν γεγονυῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφωνίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται.* Ohne Zweifel ist diese tiefsinnige Symbolik, die das Werden und Gefüge der sichtbaren Natur, die Einheitlichkeit im Mannigfachen, die Unendlichkeit im Endlichen unter dem Bild der musikalischen Harmonie wiedererkennt [6]), in dem Zitat des Erasmus gemeint; das „pulcherrime conscripsit" reflektiert den Eindruck, den die Poesie des Platonischen Berichtes in unserem Autor hinterlassen hat.

Mit Plato sozusagen in einem Atem zitiert Erasmus als zweiten Gewährsmann für die Existenz der Sphärenharmonie einen Späteren, „Enchiriades Musicorum princeps" (1, 16). Die Stelle verdankt ihre Existenz nicht etwa einem Schreibversehen, wie man glauben möchte, „Enchiriades" figuriert als Eigenname, wie Plato und gleich darauf Archytas. Erasmus kann nur den Verfasser der Musica Enchiriadis gemeint haben. Die „ergötzliche Verwechslung zwischen Autor und Titel des Werkes" [7]), die sich in die Geschichte dieses Traktates verflochten hat, kehrt also hier wieder, und die Reihe der Zeugen gegen die Autorschaft Hucbalds erhält in Erasmus ein neues Glied [8]).

[1]) Vgl. die Zusammenstellung von Deyks in der Zeitschrift „Cäcilia" (herausgeg. von Gottfr. Weber). VIII. 1828. S. 69 ff.

[2]) Darauf läßt die bei Plutarch cap. XLIV (Ed. R. Volkmann. 1856. S. 52) im selben Gedankengang wie bei Erasmus vorkommende Beziehung auf Platon und Archytas schließen.

[3]) Cap. XXIII, XXV, XLIV. (Ed. Volkmann, S. 27, 30, 52.)

[4]) Vgl. Platons Werke. Bd. 25. Leipz. W. Engelmann. 1881. S. 118 ff. u. S. XX. Ferner Deyks, a. a. O. S. 82 f.

[5]) Platons Werke S. 45 ff. u. S. XIII f.

[6]) Vgl. Deyks in der „Cäcilia" S. 84.

[7]) Vgl. Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik. Leipzig. 1884. S. 38.

[8]) Ein Zeitgenosse unseres Autors, Adam de Fulda, macht sich übrigens in Sachen der Musica Enchiriadis derselben Verwechslung schuldig. Vgl. H. Müller, S. 35.

Die von Erasmus Heritius in Erinnerung gebrachte Stelle befindet sich indessen nicht im Hauptwerk, sondern im zweiten und dritten Teil der Scholien [1], wo davon ausgegangen wird, daß Musik, Geometrie und Astronomie durch die Arithmetik, d. h. durch die Zahl, miteinander aufs engste verschwistert seien. Keine von den dreien könne ohne Berücksichtigung der rechnerischen Elemente völlig verstanden und dargestellt werden. — Deutlicher wird der Verfasser der Scholien bei dem Verhältnis zwischen Wort und Ton.

Auf Archytas (1ᵛ, 2) dürfte Erasmus durch Plutarch (De Musica, cap. XLIV) und Boëtius [2], hingeführt worden sein. Auch bei verschiedenen Schriftstellern des Mittelalters wird dieser Pythagoreer kurz erwähnt [3]. Die ihm zugeschriebenen Abhandlungen sind nur fragmentarisch, zum Teil sogar nur in den bloßen Titeln überliefert. Daß Archytas sich viel mit Musik beschäftigte, bezeugen Virtuvius, Nikomachus, Athenaeus, Porphyrius und besonders Ptolemaeus, der ihn unter allen Pythagoreern seiner musikalischen Arbeiten halber besonders hervorhebt. Doch waren diese wohl nicht in selbständiger Fassung, sondern innerhalb eines mathematischen Werkes vorgetragen [4], aus dem vermutlich das noch erhaltene Fragment *Περὶ μαθηματικῆς* stammt. Dazu gehört auch das Fragment *Ἐκ τοῦ ἁρμονικοῦ* [5]. In beiden finden sich Anspielungen auf die Sphärenmusik. Doch hat sich Archytas mit diesem Problem an anderer Stelle wohl eingehender befaßt, da er es hier nicht nötig findet, sich deutlicher zu machen. Jedenfalls ist ein Hinweis auf Archytas, selbst wenn er durch das „partim demonstrat" eingeschränkt wird, nicht eben glücklich, sofern man einen Zeugen für die Wunder der Weltenharmonie will.

Die Musica speculativa betrachtet Erasmus dem Herkommen gemäß als Teil des akademischen Quadruviums (2, 15). Sie gilt ihm als Zahlenwissenschaft. Daher sind zum Verständnis der Intervallenlehre die Anfangsgründe der Mathematik, d. h. zunächst die Arten der Zahlenverhältnisse zu untersuchen, im weiteren das Verhältnis der Zahl zum Ton (2ᵛ, 2). — Auch diese Anschauung geht auf Boëtius zurück [6], der sie wieder von Neupythagoreern übernommen hat. Die Betrachtung der Musik wurzelt durchaus in den den Tonbewegungen zugrunde liegenden Zahlenproportionen und ihre Lehrsätze werden merkwürdigerweise ähnlich denen der Geometrie formuliert [7]. In den Scholien der Musica Enchiriadis wird zutreffender die grundlegende Bedeutung der Arithmetik

---

[1]) GS. I. 192b. 193b. 195b. 196. 203.

[2]) In der Ars Geometrica (393,7; 408, 14 usf.), Ars Arithmetica (139, 14, 17); Inst. Musica (Über die Teilbarkeit der Proportio superparticularis. 285, 12 ff. — Über die Teilung der Tetrachorde. 368, 19 ff).

[3]) Zum Beispiel GS. III. 342b (Adam de Fulda). CS. I. 65 (Hieronymus de Moravia).

[4]) Vgl. L. Böckh, Über den Zusammenhang der Schriften, welche der Pythagoreer Archytas hinterlassen haben soll. Karlsruhe. 1841. S. 12.

[5]) Vgl. G. Hartenstein, De Archytae Tarentini fragmentis philosophicis. Lipsiae. 1833. S. 40 ff. — Gruppe, Über die Fragmente des Archytas. Berl. 1840. — Beckmann, De Pythagoreorum reliquis. Berl. 1844. S. 31 ff. — Böckh, a. a. O. S. 12; vergl. das. über die Schrift *περὶ αὐλῶν* S. 13. — Ferner J. C. Orellius, Opuscula Graecorum veterum Sententiosa et Moralia. Lips. 1821. Tom. II. S. 272.

[6]) Regino Prum. (GS. I. 240).

[7]) Vgl. H. Abert, a. a. O. S. 138 f.

für die anderen drei Schwestern betont [1]), wie ja auch Erasmus, gleich den meisten seiner Vorgänger, in vielen Beziehungen aus der Institutio Arithmetica des Boëtius schöpft. So stammt daraus die auch sonst immer wiederkehrende Fünfteilung der Genera proportionum (2ˇ,9—13) [2]). Zur Begründung bezieht sich Erasmus (2, 15) auf Euklides, genauer auf die dritte Definition des fünften Buches seiner Elementa [3]), indem er die dort sehr knapp formulierte Definition noch schärfer präzisiert: Proportion [4]) ist das genau ausgedrückte gegenseitige Verhalten zweier beliebiger Größen derselben Art, als da sind das Verhältnis einer Zahl zu einer anderen, einer Linie zu einer anderen, einer Fläche zu einer anderen.

Die nun folgende Darstellung der Proportionen (d. h. Rationen) folgt klar und kurz der Überlieferung.

„Vielfach" ist die Proportion, wenn die größere Zahl die kleinere mehrmals ohne Rest (Bruch) enthält, wie 2 : 1, 4 : 1, 3 : 1, wobei also 1 in 2 zweimal, in 4 viermal, in 3 dreimal enthalten ist. Daher die Bezeichnung Proportio dupla $\left(\frac{2}{1}\cdot\frac{4}{2}\cdot\frac{6}{3}\cdot\frac{8}{4}\cdot\frac{10}{5}\text{ etc.}\right)$, tripla $\left(\frac{3}{1}\cdot\frac{6}{2}\cdot\frac{9}{3}\cdot\frac{12}{4}\text{ etc.}\right)$, quadrupla $\left(\frac{4}{1}\cdot\frac{8}{2}\cdot\frac{12}{3}\cdot\frac{16}{4}\text{ etc.}\right)$ u. s. f. (3, 5 ff.) In der „überteiligen" Proportion enthält die größere Zahl die kleinere einmal und einen Bruchteil darüber, also 3 : 2 $\left(\text{d. i. }\frac{3}{2}\text{, ferner }\frac{6}{4}\cdot\frac{12}{8}\cdot\frac{24}{12}\right.$ etc.) = sesquialtera, 4 : 3 $\left(\text{d. i. }\frac{4}{3}\text{, ferner }\frac{8}{6}\cdot\frac{16}{12}\cdot\frac{32}{24}\text{ etc.}\right)$ = sesquitertia, 5 : 4 $\left(\text{d. i. }\frac{5}{4}\text{, ferner }\frac{10}{8}\cdot\frac{20}{16}\cdot\frac{40}{32}\text{ etc.}\right)$ = sesquiquarta usf. In der „überteilenden" Proportion ist die kleinere Zahl in der größeren einmal mit einigen Bruchteilen darüber enthalten, also 5 : 3 (= superbipartiens), 7 : 4 (= supertripartiens) usf., d. h. die Differenz zwischen den beiden Größen, eben die über der Ganzen in dem Verhältnis enthaltenen Bruchteile werden durch „bi" (5 — 3 = 2), „tri" (7 — 4 = 3) usf. ausgedrückt. Außerdem erhält die Proportion noch nach dem Nenner des Bruches den Zusatz tertias, quartas, quintas, also, $5 : 3 = 1\frac{2}{3}$ d. i.

---

[1]) Vgl. S. 96. — Auch Tinctoris in seinem Proportionale (CS. IV. 154) hebt die Wichtigkeit der Arithmetik für die Musik hervor.

[2]) De Inst. Arithm. I. 22 ff. (Ed. Friedlein. S. 46 ff.) Diese Stelle schreibt der Verfasser der Scholia Enchiriadis in der Pars tertia (GS. I. 197) wörtlich nach. In Boëtius' Inst. Mus. II. cap. 4 (S. 229) hat dieselbe Stelle einen etwas anderen, mit der vorgenannten aber zusammenhängenden Wortlaut. Vgl. ferner Hieronymus de Moravia (CS. I. 39b ff.); Walther Odington (CS. I. 186); Philippus de Vitry (CS. III. 14b); Joh. de Muris (ebda. III. 95 und GS. III. 256 und 286); Guilielmus Monachus (CS. III. 277).

[3]) Euklides, Opera omnia. Ed. Heiberg et Menge. Lips. Teubner. 1884. Vol. II. Libr. V—IX. S. [2] 3. Lib. V. Definitiones 3. Ferner die Beweisführung S. [12] 13 f.

[4]) Freilich gebraucht Euklides die Bezeichnung „Ratio", was nicht ganz das gleiche bedeutet wie „Proportio". Ratio ist die besondere Art des Verhältnisses zweier Zahlen zueinander (etwa 3 : 4), Proportio aber das Verhältnis zweier solcher Rationes (also 3 : 4 = 6 : 8). Diese Konfundierung ist in der Musiktheorie bis ins 18. Jahrhundert im Schwang (vgl. z. B. Fux, Gradus ad Parnassum. 1725. S. 2 ff.)

Prop. superbipartiens tertias (ebenso $\frac{10}{6} \cdot \frac{15}{9} \cdot \frac{20}{12}$ etc.); 9 : 7 (oder $\cdot \frac{18}{14} \cdot \frac{27}{21}$ etc.) $= 1\frac{2}{7}$, d. i. Prop. superbipartiens septimas; 7 : 4 (oder $\frac{14}{8} \cdot \frac{21}{12}$. etc.) $= 1\frac{3}{4}$, d. i. Prop. supertripartiens quartas usf. Endlich die „vielfach überteilige" und die „vielfach überteilende" Proportion enthalten in der größeren Zahl die kleinere mehrmals mit einem Bruchteil, bzw. mehrmals mit mehreren Bruchteilen [1]). Also: Multiplex superparticulare ist die Proportion 5 : 2 (d. i. $\frac{5}{2}$ oder $\frac{10}{4} \cdot \frac{15}{6} \cdot \frac{20}{8}$ etc.) d. h. die Zahl 2 ist 2 × in 5 enthalten mit einem Bruchteil $= 2\frac{1}{2}$, also Prop. multipl. superpartic. dupla sesquialtera, oder 7 : 2 $\left(\text{d. i. } \frac{7}{2} \cdot \frac{14}{4} \cdot \frac{21}{6}\right) = 3\frac{1}{2}$, also Pr. m. s. tripla sesquialtera, oder 9 : 2 $\left(\text{d. i. } \frac{9}{2} \cdot \frac{18}{4} \cdot \frac{27}{6}\right) = 4\frac{1}{2}$, also Pr. m. s. quadrupla sesquialtera. Eine weitere Art dieser Gattung ist 7 : 3 $\left(\text{d. i. } \frac{7}{3} \cdot \frac{14}{6} \cdot \frac{21}{9}\right) = 2\frac{1}{3}$, also Pr. m. s. dupla sesquitertia, ferner auf gleiche Weise 9 : 4 $\left(\text{d. i. } \frac{9}{4} \cdot \frac{18}{8} \cdot \frac{27}{12}\right)$ $= 2\frac{1}{4}$, also Pr. m. s. dupla sesquiquarta. — Die Multiplex superpartiens wird in folgenden Proportionen klar: 8 : 3 $\left(\text{d. i. } \frac{8}{3} \cdot \frac{16}{6} \cdot \frac{24}{9}\right)$ d. h. die Zahl 3 ist 2 × in 8 enthalten mit 2 Bruchteilen $= 2\frac{2}{3}$, als Prop. multipl. dupla superbipartiens tertias; 12 : 5 $\left(\text{d. i. } \frac{12}{5} \cdot \frac{24}{10} \cdot \frac{36}{15}\right) = 2\frac{2}{5}$ = P. m. dupla superbipartiens quintas; 11 : 4 $\left(\text{d. i. } \frac{11}{4} \cdot \frac{22}{8} \cdot \frac{33}{12}\right) = 2\frac{3}{4}$ = dupla supertripartiens quartas; 11 : 3 $\left(\text{d. i. } \frac{11}{3}\right.$ $\left. \cdot \frac{22}{6} \cdot \frac{33}{9}\right) = 3\frac{2}{3}$ = tripla superbipartiens tertias usf.

In diesen rein arithmetischen Distinktionen, die wieder in Unterarten zerfallen, sind auch die Elemente der (physikalischen) Intervallenlehre begründet. Der Musiker bedient sich ihrer zur Messung der Saitenlängen und zur Berechnung ihrer Unterschiede, so daß er die den Saitenlängen entsprechenden Töne und Tonabstände zahlenmäßig auszudrücken vermag. Diese Theorie ist bereits in der pythagoreischen Musiklehre völlig durchgebildet.

Ruhe und Stille, wird argumentiert, müssen sich verhalten wie Bewegung und Laut, das eine bedingt das andere. Der Ton setzt Anstoß (*πλαγή*), also Bewegung voraus, und zwar der höhere eine lebhaftere, der tiefere eine schwächere, woraus sich ergibt, daß die Töne aus bestimmten, in Zahlen ausdrückbaren Teilen bestehen. Besonders die durch Saiten erzeugten Töne eignen sich zu solcher Berechnung. Ihr gegenseitiger Unterschied wird bei gleicher Beschaffenheit ihres Materials durch die Länge bzw. durch die Anzahl der Schwingungen bestimmt [2]), wobei die kürzere (oder die stärker gespannte) Saite immer den höheren Ton

[1]) Vgl. GS. I. 198 ff. (Scholien); CS. IV. 162 (Tinctoris, Proportionale.)

[2]) Vgl. Boëtius, Inst. Mus. IV. 5. (Ed: Friedlein S. 314, 14 ff.)

gibt. Es lassen sich also die Töne entweder nach den zu gleichen Schwingungen nötigen Zeitteilen oder nach der Zahl der Schwingungen in gleichen Zeitteilen berechnen [1]). Für die Bestimmung der Intervalle bedient man sich der ersteren Methode, weil sie auch zugleich die Länge der Saiten zu bezeichnen gestattet; d. h. kennt man das Verhältnis der Schwingungen zweier Saiten in gleichen Zeiten, so kennt man auch die Größe ihres Unterschiedes = das Intervall [2]). Es würde zu weit führen, alle Varianten in der Darstellung dieser Materie bei den Vorgängern unseres Autors hier zusammenzustellen. Sie sind vielfach ausführlicher, obschon die gemeinsame Vorlage überall mehr oder weniger deutlich wird. Der Verfasser der Scholien zur Musica Enchiriadis (GS. I. 197 ff. [Tertia Pars]) deduziert die Genera Proportionum bereits mit einer gewissen Tiftlichkeit. Dagegen hat die Musica Theogeri Met. Ep. (GS. II. 185 b) bei weitem nicht die Klarheit, wie sie dem Erasmus bei aller Kürze eigen ist. Determiniert und knapp behandeln den Stoff der Anonymus IV. (CS. I. 352 f.), Hieronymus de Moravia (CS. I. 39b ff.), der sich mitunter eng an Boëtius anschließt (vgl. Inst. mus., II. 4), Walther Odington (CS. I. 186), Phil. de Vitry (CS. III. 14b), Guil. Monachus (CS. III. 277). Bei ihnen allen wird auch die „aequalitas" und „inaequalitas" der Proportionen berührt. Als „Proportiones in musica, in quibus consonantiae consistunt" zählt Marchettus im Lucidarium (GS. III. 78) sechs auf: „sesquitertia, sesquialtera, dupla, dupla superbipartiens, tripla und quadrupla". Mit der Unterscheidung zwischen Proportiones musicae und geometriae bezieht sich Antonio de Leno (CS. III. 322 ff.) auf die Proportionen der Mensuralmusik, wo die Intervallbegriffe nunmehr rhythmische Bedeutung erhalten; desgleichen Anon. XI. (CS. III. 471 f.). Ähnlich wendet auch Tinctoris im Proportionale (CS. IV. 155) die Trennung zwischen musikalischen und geometrischen Proportionen auf die Mensur an, behandelt aber die spekulative Seite des Problems mit aller Ausführlichkeit. Ihm schließt sich auch Adam de Fulda an (GS. III. 368 ff.). Am ausführlichsten befaßt sich Johannes de Muris mit dem Gegenstand, einmal in der Ars Discantus (CS. III. 95 ff.), noch gründlicher aber im Tractatus de Proportionibus (GS. III. 286 ff.). Vor allen ihn hat Erasmus benutzt.

Bei der Einteilung der Musica speculativa spielt wieder die Dreizahl eine Rolle (4ᵛ, 13 ff.). Das erste Buch umfaßt die „Modi" (d. i. die Intervallen), das zweite die Tonnamen und die Einteilung der Tetrachorde, das dritte die Beschreibung des diatonischen Geschlechtes „in planum", d. h. die Anwendung der früher vorgetragenen Intervallen- und Tetrachordlehre auf das ganze ge-

---

[1]) Vgl. auch für das nachfolgende Platon's Timäos und Kritias. 1853. Anmerkungen. S. 240 ff. — Ferner O. Paul, Boëtius und die griech. Harmonik. 1872. S. 219—224, wo einzelnes aus den vorgenannten „Anmerkungen" wörtlich wiederholt wird.

[2]) Gegen die pythagoreische Intervallik wendet sich, unter Berufung auf Aristoxenus R. G. Kiesewetter in der Schrift „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Akustik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen". Leipzig 1846. Im Verein mit Friedrich von Drieberg und Joseph Krieger, und gestützt auf ein Kapitel in Ant. Eximenos „Origine e Regole della Musica" (1774) versucht er aus dem Quinten- und Quartenzirkel nachzuweisen, daß die pythagoreischen Rationen den wirklichen Verhältnissen nicht entsprechen, vielmehr weder die Oktav noch Quint und Quarte in einfachen Zahlen auszudrücken seien. Vgl. seinen Aufsatz „Über die Oktave des Pythagoras" Wien 1848.

bräuchliche System. Begreiflicherweise übergeht der Verfasser die bei Boëtius (V. cap. XXII. ff.) behandelten beiden anderen griechischen Klanggeschlechter, wenigstens in der äußeren Einteilung, obwohl er sich späterhin genötigt sieht, in Kürze sich damit auseinanderzusetzen. Die Dreiteilung ist allerdings etwas gezwungen; denn die Bücher stehen in räumlich sehr ungleichem Verhältnis zueinander; das letzte vollends umfaßt nur wenige Seiten, und es scheint, als habe der Vortragende gegen Schluß zu den Stoff immer mehr zusammendrängen müssen.

Die Bezeichnung modus [1]) [musicus: für Intervall in dem Sinn von „mensura distantiae vocum" (5, 8)] bedeutet sonst nach altem Sprachgebrauch soviel wie tonus, tropus = Tonart (Kirchenton); in der frankonischen Zeit auch eine bestimmte, wiederkehrende rhythmische Weise, in der entwickelten Mensuralmusik die Mensurierung nach den größten Notenwerten. Bei Boëtius (IV. c. XV—XVII) ist modus die Tonart, freilich insofern diese zu einer anderen im Intervallverhältnis steht, auch dieses wenigstens implicite [2]). Dagegen hat Wilhelm Hirsaug. (GS. II. 172 f.) das Wort halb und halb in der Bedeutung des Intervallzeichens für die Erkennung der Tropi. Auch bei Guido (Micr., GS. II. 5b, 10b), auf den Wilhelm verweist, rücken Modus und Intervall zusammen. Ebenso bei Engelbert Abb. Adm. (GS. II. 314), der in seiner Intervallenlehre den Ausdruck gebraucht „modus sive species consonantiarum". In dem vollen Sinn des Erasmus findet sich das Wort bei Hieronymus de Moravia (CS. I. 27b), und bürgert sich im 15./16. Jahrhundert nur bei einigen deutschen Theoretikern ein (Adam de Fulda, GS. III. 349, M. Roswick, Compend. aeditio. 1518 u. a.). Die auch sonst verbreitete Neunzahl [der Modi (5, 9 f.)] dürfte symbolische Geltung haben, entweder im Hinblick auf die neun Musen oder auf die neun Töne der Weltenharmonie [3]).

In der älteren Musiktheorie werden nach antikem Muster, besonders unter stillschweigender Berufung auf die Autorität des Cassiodor [4]), gewöhnlich nur 4 (5 bzw. 7) concordantiae in Betracht gezogen: Einklang, Quart, Quint, Oktave (Doppeloktave) [5]); seit dem 11. Jahrhundert, besonders aber gegen Ende des 12., sieht sich dann die Theorie durch das Andrängen der Praxis gezwungen auch die beiden Terzen und ihre Umkehrungen, damit auch die übrigen Diskordanzen, ernstlicher zu berücksichtigen. Erst das 15. Jahrhundert unternimmt es, den dissonanten Charakter der Terz zu revidieren, so daß sie als concordantia imperfecta auch in der Theorie anerkannt wird. Zahl, Namen und Definition der Intervalle wechseln dann fortwährend [6]). Erasmus bedient sich der alten Bezeichnungen, obschon zu seiner Zeit die modernen „tertia, sexta, octava" etc., die besonders durch Joh. de Muris eingeführt worden zu sein scheinen, ver-

---

[1]) Vgl. auch fol. 34ᵛ, 4; 36, 6.

[2]) Joh. de Muris, Spec. CS. II. 200 ff.

[3]) Vgl. Boëtius, Inst. Mus. I. 27. (Ed. Friedlein, S. 219.) Aribo Scholasticus, Musica. GS. II. 220b. Regino Prum. GS. I. 245. S. Tunstede. CS. IV. 205b.

[4]) Vgl. H. Abert, Zu Cassiodor. IMG. S. III. 452 ff.

[5]) Bei Boëtius a. a. O. IV. 14. (S. 337 f.), Diapason, Diapente, Diatessaron.

[6]) Vgl. Guido, GS. II. 5; Marchettus, GS. III. 76b, 92b; Philipp de Vitry, CS. III. 28, 36b; Tinctoris, CS. IV. 78b; Joh. de Muris, CS. III. 70; Adam de Fulda, GS. II. 349b u. a.

breiteter waren. Allerdings gebraucht Joh. de Muris in der Summa (GS. III. 210) auch die griechischen Namen; auch im übrigen deckt sich sein Kapitel fast wörtlich mit dem des Erasmus.

Diese Übereinstimmung hat nichts Verfängliches, da sich die gleichen Anschauungen und Fachausdrücke bald deutlicher, bald verstellter durch alle Bücher fortpflanzen. Ein Beispiel dieser Art ist die Definition des „unisonus", die auf Boëtius (V. 5 und 11) gestützt, immer wieder auf das optische Bild der Doppelnote auf derselben Linie zurückkommt und den Intervallcharakter dieses Tonverhältnisses nur im übertragenen Sinn gelten läßt [1]). Aber es hat nach Boëtius seinen Rang als principium, fons et fundamentum intervallorum (Philipp de Vitry, Joh. de Muris). Erasmus bringt also kein neues Moment. Zur näheren Verdeutlichung seiner Distinktionen verwendet er von hier ab die Hexachordsilben (5ᵛ, 8) [2]), setzt also die Solmisation als bekannt voraus. Merkwürdig ist dabei die an die Hexachorde gemahnende Dreiteilung der Töne (5ᵛ, 12 ff.) in graves, naturales (sive mediae) und leves, und zwar in des Wortes eigentlicher Bedeutung. „Graves" nennt Erasmus die Töne, deren Fortschreitung aufwärts schwer und unvollkommen ist, abwärts aber entschieden und vollkommen, als da sind ut und fa (G, c, f) [3]). Die Naturales schreiten vollkommen auf- und abwärts, sol und re (A, d, g), die Leves, mi und la (H, e, a) bewegen sich vollkommen aufwärts, aber unvollkommen abwärts. Im Hinblick auf die Definition des Halbtons (5, 8—12) läßt sich diese gewundene Behauptung wohl einigermaßen deuten. Dort hat es nämlich geheißen: der Halbton sei ein auf- oder absteigender Sekundschritt, in seinem Verlauf fließend, oder ohne Abschluß, und er entsteht im Aufwärtsschreiten durch den tiefen Ton, im Abwärtsschreiten durch den hohen. Ähnlich heißt es später (6, 4—7), es werde der kleinere Halbton bekanntlich im Aufsteigen nur durch den tiefen, im Absteigen (nur) durch den hohen, niemals durch den natürlichen Ton erzeugt. Das kann nur so gedeutet werden: ut (c) und fa (f) — wenn man von ut (G) Abstand nimmt — bilden mit dem tieferen H und e einen natürlichen Halbton Hc, ef, während die mit dem höheren Ton zu bildenden Halbtöne c cis, f fis, also antidiatonisch gebildet werden müßten. Umgekehrt bauen sich mi (H) und la [mi] (e) mit dem höheren Ton c und f leicht zum Semiton aus, während eine Verbindung mit dem tiefen Ton gezwungen und diatonfremd wäre (und, wie die andere Kombination, tatsächlich auch verboten war), BH, ese. Dagegen lassen sich die Töne sol (d) und re (A) — wenn man von re (g) absieht — nach oben und unten mit Hilfe der Musica ficta leicht zu Halbtönen ausbauen: des, cisd, AB, GisA; ihre Legitimierung finden sie durch die Subsemitonia Modi (Kadenzen, Perfektionen) und durch die Super la-Regel der Solmisationstheorie. Freilich hat die Erklärung sofort eine Lücke, wenn man die dreifache Tonbedeutung der Solmisationssilben berücksichtigt; denn ut und re sind auch g, mi und la auch a, sol auch c und g, fa auch b; — es muß also angenommen werden, daß Erasmus die Silben im Sinn unserer Auslegung anwendete. Im übrigen bedient er sich ihrer auch zur weiteren

---

[1]) Vgl. Hieron. de Moravia (CS. I. 27b), Joh. de Garlandia (CS. I. 163), Phil. de Vitry (CS. III. 17), Joh. de Muris (CS. III 59).

[2]) Vgl. Joh. de Muris, Summa Mus. (GS. III. 210).

[3]) Vgl. auch Philipp de Vitry, CS. III. 36a. — Eine ähnliche Darstellung siehe bei S. Tunstede. CS. IV. 225.

Darstellung der „Modi", und zwar nach Johannes de Muris. Die größeren Intervalle konstruiert er, wie dieser und andere vor ihm, aus Tönen und Halbtönen, dabei mit denselben etymologischen Glossen [1]) operierend; auf die kleinen Intervalle Komma und Schisma geht er vorerst nicht weiter ein (6, 8—15). Dabei lassen seine Bemerkungen überall die Lektüre des Boëtius erkennen. So wird mit der Definition der Dyapenthe cum semitonio (6ᵛ, 11—15) auf den Beweis in der Inst. Mus. II. c. 29 angespielt. Die etymologische Erklärung des Wortes Dyapason [2]) (7, 8 ff.) aus „duo sonum", „weil das Intervall gleichsam aus zwei Tönen in einen einzigen verschmilzt", schmeckt nach der kuriosen Deutung der Summa, „dicitur a dia, quod est de, & pan, quod est totum, & son, quod est sonus quasi continens omnes consonantias, eo quod transit omnes articulos omnium aliarum consonantiarum" (GS. III. 211b) [3]). — Die Einteilung der Intervalle (consonantiae) in aequisonae, consonae und emeles (ἐμμελεῖς) geht auf Boëtius (V. c. 5, 6 u. 11) zurück. Dieser unterscheidet ferner Töne (voces), die keine wohllautenden Zusammenklänge geben, und unmelodische, die einer konsonanten Tonverbindung widerstreben. Die beiden letzten Kategorien ignoriert Erasmus. Er kennt nur Consonantiae, wie seine Figura nochmals demonstriert: perfectae (Quart, Quint, Oktav) und imperfectae (Semiton, Ton, große und kleine Terz und Sext) [4]). „Consonantia" hat also bei ihm, wie mitunter bei den Alten, den Sinn von „Zusammenklang" kurzweg [5]).

Die spekulative Musiktheorie entlehnt für ihre Intervallbestimmungen aus dem Bereich der Mathematik vier Gattungen von Zahlen, die rationalen, irrationalen, radikalen und irradikalen. Die Rationalzahl läßt sich durch eine andere ohne Rest teilen (12 durch 2 = 6), die Irrationalzahl dagegen nicht (7 durch 2 = $3\frac{1}{2}$). Die Radikalzahl kann ohne Änderung ihrer Proportion nicht in eine kleinere Zahl verwandelt werden, während die Irradikalzahl das im

[1]) Bei Tinctoris (CS. IV. 15a. b) und anderen Schriftstellern kehren diese Worterklärungen stereotyp wieder.

[2]) Vgl. Musica enchiriadis (GS. I. 184) „ex omnibus", eoquod octo solas chordas antiqua cithara continebat.

[3]) Joh. de Muris gibt auch noch eine zweite Erklärung (dia-pasin = desimile!). Die verbreitetste Erklärung ist die des Joh. de Garlandia (CS. I. 165b) „dicitur a dia = de et pason = totum", was natürlich auch nicht ganz zutrifft.

[4]) Adam de Fulda (a. a. O. 351b) zählt unter die perfekten Konsonanzen: 1, 5, 8, 12, 16; unter die imperfekten, kl. u. gr. 3, kl. u. gr. 6, 10, 13. „Reliquae autem etsi in infinitum metiri haberent, harum tamen reiteratio sunt." Wie er sich zur Quarta stellt, zeigt folgender Satz: „Caeterum quidam diatessaron perfectam fore dicunt consonantiam, quidam imperfectam; nos vero eam semidissonantiam esse dicimus, id est, cum nulla per se solam concordantem. Quam etiam Johannes de Muris consonantiam fore negat, nisi eam perfecta praecesserit consonantia; cum perfectis vero aut imperfectis moderatur concordantiis, & ipsa consonantiam facit non ex se, sed respectu aliarum; quod musici gentium vocabulo faulx bordon vocare coeperunt, quia tetrum reddit sonum. — Johannes Cocleus (Tetrachordum Musices. 1516) zählt 6 Concordantiae perfectae auf (1, 5, 8, 12, 15, 19), ebensoviele Imperfectae (3, 6, 10, 13, 17, 20), und 8 Dissonantiae (2, 4, 7, 9, 11, 14, 16, 18).

[5]) Adam de Fulda (a. a. O. 352) sagt: Omnes autem voces, praeter iam dictas (s. o.), ad unam dissonantiae sunt, hoc est cum omnibus aliis discrepantes.

Gegenteil zuläßt. In unserem Traktat (7ᵛ, 4 ff.) wird die Rationalis proportio durch Hinweis auf das Genus multiplex (7ᵛ, 9) exemplifiziert. Unter „quantitas continua" (7ᵛ, 12) ist die ununterbrochene (stetige) Quantität[1]) zu verstehen, die bestimmten Gegenständen, Körpern, einer Linie, Fläche usf. eigen ist, im Gegensatz zur „quantitas discreta" einer Zahl, Menge, Vielheit.

Zur Berechnung der Intervalle ist nicht nur die Kenntnis der Zahlenverhältnisse, sondern auch die der Regeln erforderlich, nach denen jene addiert, subtrahiert, multipliziert und dividiert werden[2]). Die Addition (7ᵛ, 16 ff.) ist nichts anderes als die Zusammenziehung zweier und mehrerer Proportionen zu einer. Man multipliziert erst die größeren Glieder, dann die kleineren miteinander): $\frac{3-4}{2-3}$ oder $\left\langle \frac{3}{2} : \frac{4}{3} \right\rangle$ (Prop. sesquialtera) („ sesquitertia) $= \frac{12}{6} = \frac{2}{1}$ d. i. 2 : 1 (Proportio dupla). Die Subtraktion (8ᵛ, 7 ff.) ist die Verkleinerung einer Proportion durch eine zweite, die kleiner sein muß als die erste. Um die Proportio sesquitertia 4 : 3 von der Proportio sesquialtera 3 : 2 zu subtrahieren, sind die größeren und kleineren Verhältniszahlen kreuzweise zu multiplizieren oder das kleinere Verhältnis zu stürzen und die Glieder zu multiplizieren, wie bei der Addition: $\frac{3}{2} \times \frac{4}{3}$ oder $\left\langle \frac{3}{3} : \frac{2}{4} \right\rangle = \frac{9}{8}$, d. i. die Proportio sesquioctaua.

Das Verfahren, eine direkte Proportion cum integro et parte (partibus), d. h. in Ganzzahl und Bruchrest ausgedrückt in ihren kleinsten Gliedern (als Bruch) zu ermitteln, ergibt sich aus den früheren Ausführungen. Als Beispiel dient die Sesquialtera $\frac{3}{2} = 1\frac{1}{2}$; man multipliziert den Nenner des Bruches mit der Ganzen und addiert die Summe mit dem Zähler des Bruches, also $\frac{(2 \times 1) + 1}{2} = \frac{3}{2}$.

Subtrahiert man in der überteiligen Proportion die nächstkleinere von der nächstgrößeren, so bleibt immer weniger als die Hälfte der Proportion, die subtrahiert wird. Gesetzt, es wird die Sesquitertia (4 : 3) von der Sesquialtera (3 : 2) subtrahiert, so muß also ein Rest[3]) bleiben, und zwar, wie bereits bekannt (s. o.), die Sesquioctava (9 : 8). Verdoppelt man diese Proportion durch Addition, so ergibt sich nach früherer Anweisung $\left\langle \frac{9:8}{9:8} \right\rangle = \frac{81}{64}$, und diese Proportion ist kleiner als der Rest ihrer Subtraktion von der Sesquitertia, der $\frac{256}{243}$ beträgt; „das ist die Proportion, aus der die Diesis berechnet wird; deren Hälfte aber ist die Differenz, um die die kleinere Überteilige (d. h. die subtrahierte Proportion) den Rest nach der Subtraktion übersteigt"[4]).

Die Teilung der Proportionen (das Mittel, die mittlere Größe) ist dreifach:

---

[1]) Vgl. Boëtius, Inst. Mus. I. 6. (Ed. Friedlein. S. 193). — Vgl. S. 104. Anm. 5.

[2]) In den großen theoretischen Kompendien des 16. und 17. Jahrhunderts werden diese Regeln vielfach noch sehr ausführlich durchgenommen. Ein Beispiel hierfür bieten Zarlino's Istituzioni harmoniche. 1573. S. 49 ff.

[3]) Die Möglichkeit, daß der Differenzbruch aufginge (relinquitur nihil in residuo), wird zwar erwogen (10, 4 ff.), aber sofort durch den Gedanken widerlegt, daß dann die zwei Hälften die Ganzen bilden müßten, was im Genus superparticulare ausgeschlossen ist.

[4]) Vgl. die Propositio Duodecima.

arithmetisch, geometrisch, harmonisch[1]). Arithmetisch wird sie genannt, wenn zwei Größen (Zahlen) eine mittlere dritte dergestalt teilt, daß alle drei gleich weit, d. i. um den gleichen Unterschied voneinander getrennt erscheinen[2]); oder wie Erasmus sagt (11, 6) im Hinblick auf sein Beispiel: wenn in drei Zahlen von der 1. zur 2. derselbe Abstand ist, wie von der 2. zur 3., also $\overbrace{1\,2\,3}$, wobei 2 der arithmetische Divisor, 1 die Differenz ist. Noch deutlicher wird der Satz durch die Teilung der Proportio dupla $4 : 2 = \overbrace{4\,3\,2}$; 3 ist der Divisor, 1 wieder die Differenz; durch die Teilung aber sind die Sesquitertia und Sesquialtera entstanden. Die Proportion 2 : 1 wird durch Multiplizierung zur arithmetischen Teilung vorbereitet: 4 : 2, 6 : 3 usf. Im letzteren Fall, wie überhaupt bei weiterem Abstand der Endgrößen, sind zwei bzw. mehrere Mittelglieder einzusetzen, $\overbrace{6\,5\,4\,3}$[3]). Das Eigentümliche der arithmetischen Teilung liegt darin, daß die Differenzen gleich, die durch den Divisor entstandenen Proportionen aber ungleich sind. — Die vier Eigenschaften der arithmetischen Teilung (medietatis quatuor proprietates; vgl. Boëtius, Instit. Arithmet. II. c. 43) werden übergangen.

Umgekehrt sind in der geometrischen Teilung[4]) die Differenzen ungleich, die Proportionen aber gleich[5]). Erasmus hebt nur die letztere Eigenschaft hervor. Sie ist nur möglich mit Proportionen des Genus multiplex. Der geometrische Divisor ist die Wurzel aus dem Produkt der Quadrate des Verhältnisses[6]):

[1]) Vgl. Boëtius, Inst. Arithm. II. c. 42 ff., c. 54; Inst. Mus. II. c. 12 und besonders c. 17. — Mus. Ench. (GS. I. 206a u. b); Walter Odington (CS. I. 190 ff.); Odington gebraucht den Ausdruck „Arsmetrica". Ebenso Anon IV. (CS. I. 352): „Triplex est medietas, quedam dicitur ars metrica, ut unum, duo, tria etc., prout in libris arithmeticae artis Boëtii . . . plenius accipitur . . . ." — Vgl. ferner den Auszug aus Boëtius von Joannes de Muris „Arithmetica communis ex diui Seuerini Boetij Arithmetica compendiose excerpta". Viennae 1504; und Orontii Finei Delphinatis „Protomathesis". Paris 1532. fol. 39′ ff.

[2]) Jo. de Muris (Arithmetica communis): Et est medietas arithmetica quando terminis positis tribus vel pluribus inter eos eedem sunt differentie sed non eedem proportiones reperiuntur vel inueniri possunt vt in istis tribus terminis. 1. 3. 5. et generaliter vt dictum est.

[3]) Ein anderes Verfahren der Teilung siehe bei Fux, Gradus ad Parnassum. Dtsch. von L. Mizler. 1742. S. 23 f.

[4]) Boëtius, Inst. Arithm. II. c. 44. S. 144 ff.

[5]) Joh. de Muris (Arithm. comm.): „Medietas geometrica est quando tribus terminis propositio vel pluribus inter ipsos sunt eedem proportiones et non eedem differentie vt patet in his numeris . 2 . 4 . 8". — Die Mathematik unterscheidet, wie zwischen der Medietas continua und disiuncta (Boëtius, Inst. Mus. II. c. 12), auch in der Proportio geometrica zwischen der continua und discontinua, d. h. in der continua (= der stetigen Proportion) ist eine Zahl die mittlere, 9 : 6 : 4, in der discontinua (= der getrennten) sind deren zwei die mittleren, 1 : 2 : 3 : 6, d. i. 2 : 1 = 6 : 3. (Vgl. Oront. Fineus, a. a. O. fol. 39′ und 40.) Daselbst lautet die Definition: „Geometrica uero proportio est, accidentium inter comparatas inuicem magnitudinis rationum similitudo: ueluti si dupla duplae, aut tripla triplae, uel eiusmodi ratio comparetur."

[6]) Einfache Zahlen, die nicht schon Quadrate darstellen, sind beiderseits durch Multiplikation mit sich selbst zu Quadraten zu erheben.

4 : 1 (Proportio quadrupla), 2 ist die Wurzel aus 4, also $\widehat{4\,2\,1}$, 2 ist Divisor, 4 : 2 und 2 : 1 sind beide Proportiones duplae, aber die Differenz beträgt in einem Fall 2, im andern 1. Eine andere Darstellung gibt Odington (CS. I. 190). Sie setzt allerdings mehr voraus, als der Text andeutet. Auch bei anderen Theoretikern, noch bis ins 18. Jahrhundert, ermangelt dieses Kapitel der Klarheit. Das von Erasmus angezogene Beispiel (11, 15) ist nicht ganz glücklich. Die Proportion 2 : 8 (Multiplex subquadrupla)[1]) sollte eigentlich der Regel nach quadriert, den Divisor 16 ergeben, $\widehat{64:16:4}$, d. h. 64 : 16 und 16 : 4 (also zwei Proportiones subduplae); freilich kann in diesem Fall das Verfahren abgekürzt werden, da das Produkt der vierfachen Proportion, ebenso wie bei der neun-, sechzehn-, fünfundzwanzigfachen etc., ohne weiteres schon quadratisch ist [also: $2 \times 8 = 16$, $\sqrt{16} = 4$; $\widehat{2\,4\,8}$ d. h. es entstehen 2 Proportiones subduplae mit den Differenzen 2 und 4]. Das hätte Erasmus eben erwähnen müssen. Seine Kürze läßt vermuten, daß dem Diktat ein Vortrag mit erläuternden Rechenexempeln folgte[2]).

Die harmonische Teilung (11, 15) wird ebenfalls äußerst kurz behandelt: Harmonisch wird die Teilung einer Proportion durch eine mittlere Zahl, wenn die neu gefundenen Proportionen, obschon an sich ungleich und in ungleichen Differenzen, doch zueinander wieder in einem bestimmten Verhältnis stehen: Gewählt ist das Verhältnis 3 : 6 (proportio [richtiger: sub-] dupla), mit dem harmonischen Mittel 4, also $\widehat{3\,4\,6}$, die Differenzen 4 — 3 und 6 — 4 betragen 1 bzw. 2, verhalten sich also wie 2 : 1 oder wie 6 : 3 = proportio dupla: Es gibt mehrere Verfahren, den harmonischen Divisor zu finden. Erst wird die Proportion arithmetisch geteilt; dann jede der Eckzahlen mit der arithmetischen mittleren multipliziert, zuletzt werden die ursprünglichen Eckzahlen miteinander multipliziert, und die so gewonnene Zahl ist der harmonische Divisor, also 2 : 1, erst arithmetisch geteilt $\widehat{4\,3\,2}$, dann $3 \times 4 = 12$ und $3 \times 2 = 6$, zuletzt $4 \times 2 = 8$, d. i. $\widehat{12\,8\,6}$. Oder es wird die zu teilende Proportion in ihrer ursprünglichen Gestalt erst addiert, dann ebenso multipliziert, die Summe mit jedem Glied der Proportion multipliziert, das Produkt der ursprünglichen Glieder aber mit 2 multipliziert: also 2 : 1, dann $2 + 1 = 3$ und $2 \times 1 = 2$, ferner $3 \times 2 = 6$ und $3 \times 1 = 3$, endlich $2 \times 2 = 4$, ergibt $\widehat{6\,4\,3}$ (= wie oben $\widehat{12\,8\,6}$). Ein drittes Verfahren (Walter Odington, CS. I. 190b) addiert die Glieder der Proportion, subtrahiert sie, multipliziert dann die Differenz mit der ursprünglichen kleineren Zahl der Proportion, teilt das Produkt durch die zuerst gefundene Summe und addiert den auf diese Weise gefundenen Quotienten mit dem kleineren Glied der Proportion: die Summe ergibt den harmonischen

---

[1]) Die Proportionen, deren größere Zahl an zweiter Stelle bzw. unter der kleineren notiert werden, sind Proportiones minoris inaequalitatis (im Gegensatz zu denen majoris inaequalitatis, wie die Mehrzahl der oben angezogenen Beispiele) und werden durch die Präposition „sub" gekennzeichnet (subdupla, subtripla, subsesquialtera etc.). Siehe Boëtius, Inst. Arith. I. c. XXII. S. 46.)

[2]) Über die Proprietates medietatis Geometricae vgl. Joh. de Muris (Arithm. comm., II.).

Divisor, wenn man nicht mit Odington zu bemerken vergessen hat, daß nicht jede Proportion auf diese noch obendrein umständliche Weise teilbar ist. Sein Beispiel ist die Multiplex subdupla [1]).

Im Weiteren (11ᵛ, 9) operiert Erasmus zur Erläuterung des Gesagten mit algebraischen Buchstaben. Erschöpfend sind diese Erläuterungen nicht. Es genügt, beispielsweise in der geometrischen Teilung für die von Erasmus angezogene Proportio subquadrupla 2 : 8 etwa die Subsesquialtera 4 : 6 (für A : C) zu setzen, und die Universalregel versagt aus dem Grunde.

Die sechste Proposition führt den Beweis, daß keine Proportio des Genus superparticulare in gleiche Hälften geteilt (= daß die Quinte eben nicht in zwei gleiche Terzen zerlegt) werden könne. Die Aufstellung krankt an ungenauer Bezeichnung, indem sie die Proportio maioris und die Proportio minoris inaequalitatis fortwährend konfundiert. Im allgemeinen bringt das Kapitel nichts Neues. Zunächst wird die Ungleichheit der Teilproportionen durch arithmetische Teilung dargestellt: Sesquiquinta und Sesquiquarta. Dann mit Hilfe der geometrischen Teilung. Die Sesquialtera 3 : 2 wird quadriert ($3^2 : 2^2$), bzw. multipliziert; mithin ergibt sich $\overset{\frown}{9 : 6 : 4}$ als proportionale Reihe der Sesquialtera. Das Produkt der beiden größeren Zahlen beträgt 54, eine Zahl, die nicht in Ganzen radiziert werden kann (14, 5), woraus gefolgert wird, daß alle Mittleren der überteiligen Proportion zu jeder ihrer beiden Eckzahlen in verschiedenem Verhältnis stehen.

Die Beweisführung ist nicht überzeugend, und insofern sie die Proportionen verwechselt, überhaupt verfehlt. Die Sesquialtera ist geometrisch in integris terminis nicht teilbar, weil eben durch das hierzu nötige Verfahren ihre Zusammensetzung verändert würde: Durch die Multiplikation mit den Quadraten entsteht nämlich aus der ursprünglichen Ration des Superparticulare eine Dupla sesquiquarta des Multiplex superparticulare; damit ist aber die Proportion in zwei gleiche Hälften teilbar, was ja widerlegt werden soll. Die Schlußmultiplikation der Größeren ist überhaupt zwecklos.

Die Oktave (Dyapason), im Verhältnis 2 : 1, kann nur dem Genus multiplex angehören. Der Beweis wird, wie bei Boëtius (Inst. Mus. II. c. 21 u. 22) und auch sonst in der spekulativen Musik, durch die Widerlegung des Gegenteils geführt. Boëtius schickt zum Verständnis des Nachfolgenden erst ein Exempel aus dem Genus superparticulare voraus, dessen Proportionen durch Subtraktion immer ungleiche Differenzen ergeben: z. B. nimmt man die Quarte (Sesquitertia) $\frac{4}{3}$ von der Quinte (Sesquialtera) $\frac{3}{2}$, so ist die Differenz $\frac{9}{8}$ = der Ganzton (Sesquioctava), und dieser ist kleiner als die Hälfte der Quarte, von der selbst die Verdoppelung der Sesquioctava noch um die Entfernung eines Halbtons differiert. Würde die Oktave also der überteiligen Art angehören, so müßte nach dem bekannten Verfahren — die Oktave als Sesquialtera angenommen — die Differenz zwischen dieser und der Quinte als Sesquitertia kleiner sein, als die Hälfte der letzteren, d. h. die Quarte kleiner als die Hälfte der Quinte, was unmöglich ist, da die Doppelquarte (kl. Septe) 4 Töne und 2 Halbtöne, die Quinte nur 3 und einen halben Ton umfaßt (14ᵛ, 18—20). Die Dispositionen der überteiligen Gattung können daher auf die Oktave keine Anwendung finden.

[1]) Über die sechs weiteren Medietates und die neunte Medietas maxima et perfectissima vgl. Boëtius, II. c. 51, 52 und 54 (S. 164, 167, 169 ff.).

Ebenso läßt sich durch Widerlegung des Gegenteils der Nachweis erbringen, daß Quinte, Quarte und Ganzton in der überteiligen Gattung liegen (Boëtius, Inst. Mus. II. cap. 23). Erasmus bemüht sich, die weitschweifige Vorlage einige Linien kürzer zu fassen. Er knüpft an die Subtraktionsmethode der vorerwähnten Proposition an. Die Subtraktion der einzelnen nächstgrößeren und nächstkleineren Unterarten des Genus multiplex, wie der Dupla von der Tripla, der Tripla von der Quadrupla (15, 19; 15ᵛ, 1—3), ergibt stets Proportionen des Genus superparticulare. Wenn also die Oktave als Dupla in der ersten Art des Multiplex liegt, so muß notwendig die Quinte als Sesquialtera der ersten Art des Superparticulare angehören, desgleichen Quarte und Ganzton. Gesetzt aber, es wäre das nicht der Fall und im Multiplex läge die Quinte als Tripla (3 : 1), die Quarte als Dupla (2 : 1), so betrüge die Differenz der beiden : $\frac{3}{1} \times \frac{2}{1} = 3 : 2$, d. h. der Ganzton wäre Sesquialtera (16, 1—2 und 16ᵛ, 1 ff.), mit sich selbst addiert, also $\left\langle\!\left\langle \frac{3 : 2}{3 : 2} \right\rangle\!\right\rangle = 9 : 4$, die Proportio maior dupla (= Multiplex subpartic.dupla sesquiquarta). Danach würden also 2 Töne größer sein als die Quarte. Und auf gleiche Weise würde die Unmöglichkeit dieser Verhältnisse sich herausstellen, wenn die Quinte als Quadrupla, die Quarte als Tripla angenommen würde (16, 6 ff und 16ᵛ, 13). Die genannten Intervalle können also nur dem Superparticulare angehören.

Den Nachweis der Zugehörigkeit von Quinte und Quarte zum Superparticulare (Boëtius, II. cap. 24) übergeht Erasmus. Dagegen fügt er jetzt den positiven Beweis für die Proportio dupla der Oktave an. Als kleinste Multiplex dupla wird sie doch aus den beiden größten des Superparticulare gebildet. Die Dupla besteht aus zwei stetigen Proportionen, deren Mittlere gleich ist : d. h. die harmonische Teilung ergibt 3 : 4 und 4 : 6, Sesquitertia und Sesquialtera; beide addiert $\frac{3 : 4}{4 : 6} = \frac{12}{24} = \frac{1}{2}$ = Proportio (Sub-) dupla (17ᵛ, 15). Also ist die Oktave Dupla, was, wie die vorausgehenden Proportionen, auch durch Negation sich beweisen läßt (18, 1).

Auch das Verhältnis des Ganztons wird durch Subtraktion gewonnen; es ist, wie bekannt, die Differenz der Quinte und der Quarte, $\frac{3}{2} \times \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$ = Sesquioctava (18ᵛ, 8) [1].

Die elfte Proposition schließt sich wieder an Boëtius (II. c. 26) an, ignoriert aber die dort im darauffolgenden Kapitel entwickelte pythagoreische Beweisführung über die „Inkonsonanz" des Intervalls Oktave + Quarte (= Undezime), die ja praktisch längst keinen Sinn mehr hatte [2]). (Im 5. Buch, cap. 8, führt Boëtius übrigens den ptolemäischen Beweis für die „Konsonanz" der Undezime.) Erasmus behandelt, wie Boëtius, die Doppeloktave und die Duodezime (Oktave + Quinte), die er aber mißverständlich als „Duplex Diapenthe" bezeichnet. Der Beweis

[1]) Vgl. Boëtius, Inst. Mus. II. c. 25. — Vgl. aber auch Marchettus de Padua, Lucidarium. GS. III. 86b. Höchst merkwürdig ist dessen Beweis für die Konsonanz der Oktave.

[2]) Vgl. aber die feine Bemerkung bei O. Paul, Boëtius. 1872. S. 218 f., wo auch auf die Helmholtz'sche Lehre von den Tonempfindungen (S. 289) verwiesen wird.

für die Proportio quadrupla der Doppeloktave erfließt aus dem Gesetz der Addition, nämlich $<\frac{2:1}{2:1}> = \frac{4}{1}$. Desgleichen für die Duodezime, $<\frac{3:2}{2:1}> = \frac{6}{2} = \frac{3}{1}$ (Proportio tripla). Die Unterscheidung zwischen consonantia maior et minor Dyapason (19, 2 ff.; 19ˇ, 4) ist auf den ersten Blick dunkel. Gemeint kann aber nur jede (vollkommene) Konsonanz sein, die größer bzw. kleiner ist als die Oktave, d. h. oberhalb oder unterhalb der Oktave liegt; vollkommene Konsonanzen sind aber außer Oktave (und Einklang) die Quarte und die Quinte bzw. ihre Oktavierung (Undezime und Duodezime). Freilich kann Erasmus hier an die Quarte nicht gedacht haben, obschon er sie nach Propositio Prima zu den perfekten Konsonanzen rechnen muß (7, 16). Denn die Duplex Diatessaron (um seine Terminologie beizubehalten) liegt nicht im Multiplex, sondern im Multiplex superpartiens (8 : 3 = dupla superbipartiens). Man darf wohl an die Rolle erinnern, die die Quarte bei den von der antiken Auffassung sich allmählich befreienden Theoretikern des Mittelalters (Johannes de Garlandia, Lionel Power, Chilston [1]), Anonymus XIII. [CS. III. 496] u. a.) gespielt hat, als perfekte und mittlere Konsonanz und als ausgesprochene Dissonanz [2]).

Die Ermittlung der Proportion des (kleineren) Halbtones geschieht im Anschluß an Boëtius II. c. 28. Doch greift die Unterscheidung des Semitonium minus bereits in das 3. Buch des Boëtius über (cap. 13 und 14). Da die Quarte aus zwei Ganztönen und einem Halbton besteht, subtrahiert man erstere (also 2 Sesquioctaven) vom Wert der Quarte, um als Rest den „kleineren" Halbton zu erhalten [3]), also: die Summe der Ganztöne $<\frac{8:9}{8:9}> = \frac{64}{81}$ mit dem Produkt der ursprünglichen Glieder $8 \times 9 = 72$ gibt die stetige Proportion $\overset{\frown}{64:72:81}$, d. i. die Teilung des Ganztons in der Medietas geometrica, denn 72 ist auch $\sqrt{5184}$ = Wurzel aus dem Produkt der Quadrate. Durch Subtraktion ergibt sich die Differenz zwischen der Quarte und dem durch die Summe der zwei Ganztöne gewonnenen Intervall (der großen Terz), $\frac{3}{4} \times \frac{64}{81} = \frac{243}{256}$ = das Verhältnis des kleinen Halbtons. Erasmus bedient sich eines anderen Verfahrens: Er bringt zuerst die einzelnen Glieder der Proportion auf eine Gleichung, indem er jene mit 3 multipliziert (20, 9 ff.) [4]): 192 : 216 : 243, d. h. 192 : 216 = 216 : 243, fügt dann zu 192 noch ein weiteres Drittel (= 192 + 64) und erhält so die Summe 256 (20ˇ, 2), also 192 : 256 = die Proportion der Sesquitertia in entsprechenden Größen. So erhält er: $\overset{\frown}{192:216:243}$ als große Terz oder die Summe zweier Ganztöne, das Verhältnis $\overset{\frown}{243:256}$ als Differenz zwischen großer Terz und Quarte = Diësis oder Semitonium minus, zwei Zahlen, deren Differenz 13 beträgt (20ˇ, 10).

[1]) Riemann, Gesch. der Musiktheorie. S. 144 f.

[2]) Vgl. auch den Pythagoreischen Beweis gegen die Konsonanz der Undezime, oben S. 107; dazu den Ptolemäischen Beweis für die Konsonanz (Boëtius, V. cap. 8), wo allerdings auf die mathematischen Gegengründe verzichtet, dafür eine dialektisch-philosophische Verteidigung der Proposition durchgeführt wird. Man vergleiche, was Adam de Fulda unter Hinweis auf Johannes de Muris darüber zu sagen weiß. S. 102. Anm. 4.

[3]) Vgl. auch Joh. de Muris, Musica speculativa. GS. III. 251.

[4]) Die genauere Begründung der Operation siehe bei Boëtius (S. 261, Zeile 12 ff.).

Die beiden folgenden Propositionen des Buches bringen eine eigentümliche, von der pythagoreisierenden Darstellung des Boëtius (II. cap. 29 u. 30) abweichende Beweisführung gegen die Halbierbarkeit des Ganztones [1]). Damit dringt Erasmus immer tiefer in die Materie und gelangt zu dem Punkt, wo die ersten Versuche einer Nachprüfung der antiken Intervallbestimmungen einsetzen. Er erinnert daran, daß eo ipso keine Proportio superparticularis in gleiche Teile zerlegt werden könne [2]). Auf dem Weg der arithmetischen Teilung wird der Ganzton in seine Proportionen zerlegt: 16 : 17 : 18 [3]), d. h. 16 : 18 ist die Proportio Sesquiactava, 16 : 17 bzw. 17 : 18 sind ungleiche Teile (21ˇ, 3). Angenommen aber, 16 : 17 wäre die Hälfte des Ganztons (Sesquioctava), so müßten zwei Proportiones Sesquidecimaesextae bzw. -septimae größer sein als die Sesquioctava: $<\frac{16:17}{16:17}> = \frac{256}{289}$, während sie tatsächlich $\frac{256}{288}$ beträgt. Ein ähnliches Resultat ergibt die Summe der anderen Proportio 17 : 18. Einfacher als bei Boëtius ist damit bewiesen, daß die doppelten Hälften immer größer wären als das Ganze, wenn dieses sich vollkommen halbieren ließe. Dasselbe kann auch durch die geometrische Teilung gezeigt werden, da diese nur bei Proportionen des Genus multiplex möglich, und das Produkt der Proportion 16 : 18 irrational ist (22, 10 ff.), 289 aber das Quadrat von 17, der arithmetischen Mittleren wäre; also kann die Mittlere nicht im genauen Halbierungspunkt liegen [4]).

Das Schlußkapitel des Buches ist der Berechnung der Apotome (des größeren Halbtons) gewidmet (vgl. Boëtius, II. cap. 30). Den kleineren Halbton hat Erasmus als Diësis bezeichnet (vgl. Boëtius, III. cap. 5 u. 8). Boëtius

---

[1]) Das ganze dritte Buch des Boëtius beschäftigt sich mit der Berechnung, Kritik und Begründung der kleineren Werte (Apotome, Diësis, Comma, Schisma, Diaschisma), natürlich im antiken Sinn. — Vgl. auch Euclides, Sectio canonis. III. c. 16 (Teubn. 1895. S. 115 ff.).

[2]) Vgl. auch Boëtius. II. c. 1 und c. 11.

[3]) Wie Riemann, Gesch. der Musiktheorie (319 ff.) bemerkt, fand Marchettus von Padua (Lucidarium. GS. III. 75) durch die arithmetische (nicht, wie R. auch weiterhin immer schreibt, „harmonische") Teilung des Ganztones die von niemand akzeptierten eigentümlichen Bestimmungen des großen (diatonischen) Halbtons b : ♮ und des kleinen (enharmonischen) a : b in den Proportionen 16 : 17 und 17 : 18. Einmal bietet die ausgedehnte Anwendung der arithmetischen Teilung auf die kleinen Intervalle nichts Überraschendes; Riemann weist selbst darauf des näheren hin (S. 320 f.). Zum andern aber wird diese Art der Teilung, neben der geometrischen (s. o. S. 108) von Boëtius selbst schon verwandt, im 2. Buch, c. 29 und im 3. c. 11 (im Beweis gegen Aristoxenos für die Unhalbierbarkeit des Ganztons). Vgl. auch Joh. de Muris, Musica speculativa. GS. III. S. 250 ff., 263.

[4]) Boëtius (II. c. 29) bedient sich der geometrischen Division für den Beweis, $243^2 : (243 \times 256) : 256^2 = A : C : B$; da A : B keine Sesquioctava ist, so können A : C und C : B nicht die gleichen Hälften eines ganzen Tones sein, denn die Summe zweier Hälften ist immer das Ganze der Hälfte. Daher ist A : B (als Diësis) kleiner als die Hälfte des Ganztones. Im 1. Kapitel des 3. Buches operiert Boëtius mit der Proportion 16 : 17 = 17 : 18 oder A : C = C : B, nimmt, da A : C größer ist als C : B, eine ideale Mittlere an, D, als wirklichen Halbierungspunkt; A : D = D : B wäre aber nicht möglich ohne Überschreitung der Sesquioctava, da eben zwei Apotomen angenommen werden müßten, $\overbrace{16:\overbrace{17:\overbrace{18}^{\frac{1}{16}}}}$ = ein Ganzton mit Komma. Auf dieselbe Weise läßt sich der Gegenbeweis mit der Diësis führen. — Vgl. Joh. de Muris, Mus. Spec. GS. III. 263 ff.

selbst gebraucht dieses Wort auch für die enharmonischen Pykna und nach ihm ist diese Doppelbedeutung auch noch dem späteren Mittelalter geläufig. Da die Konstruktion der Diësis als bekannt vorauszusetzen ist, läßt sich die Apotome und damit das Komma, das für Erasmus die untere Grenze der Spekulation bildet (22ᵛ, 4), leicht berechnen. Dieses letztere Intervall, das auch als Halb- und Viertelkomma (Schisma, Diaschisma) gebraucht wird, dient der antiken Theorie vor allem dazu, eine Art idealer Teilung des Ganztons zu bewerkstelligen; damit läßt sich auch der vollkommene Halbton (die genaue Hälfte des Tonus) imaginieren (Boëtius, III. cap. 6 ff.).

Zur Berechnung der Apotome wird (nach Boëtius, II. c. 30) zuerst die Proportion der Diësis 243 : 256, als A : B, mit der Sesquioctava 8 : 9 verglichen [1]; da aber jene im ersten Glied nicht mit 8 teilbar ist, werden beide Glieder, um die Gleichung zu ermöglichen, mit 8 multipliziert: 1944 : 2048 = D : E; nun wird zu 1944 der 8. Teil, 243, addiert, und man erhält 2187 = F, d. h. F faßt A 9mal, D faßt A 8mal in sich, also verhält sich D : F bzw. 1944 : 2187 wie 8 : 9 (23, 11); D : E ist die Proportion der Diësis, D : F die des Ganztons, daher in der Gleichung $\overbrace{D : E : F}$ oder $\overbrace{1944 : 2048 : 2187}$ der Teil E : F das Verhältnis des größeren Halbtons, die Differenz zwischen den Proportionen D : E und D : F (23ᵛ, 1) [2]. Die Subtraktion der Proportion D : E von E : F aber ergibt die Differenz zwischen dem größeren Halbton und dem kleineren, d. h. die Proportion des Kommas, $\frac{2048}{2187} \times \frac{1944}{2048} = \frac{4194304}{4251528}$. Mit dieser Berechnungsmethode weicht Erasmus von Boëtius erheblich ab [3], ohne freilich besonderen Vorteil davon zu haben. Die gefundene Formel für die ganze Proportion in ihren kleinsten Werten (23ᵛ, 12) ist ein Beweis für die praktische Unbrauchbarkeit dieser alten Intervallbestimmung. Zuletzt faßt unser Autor (nach Boëtius, II. cap. 6) das Verhältnis zum Ganzton noch einmal zusammen.

Erasmus steht also, wie seine Zeit, noch völlig im Bann der unfruchtbaren antiken Spekulation, für die die Terzen und Sexten noch nicht existieren. Wenige Jahre früher (1482) hatte Bartholomeo Ramis, nach dem Vorgang Walter Odingtons, durch arithmetische Teilung der Quinte die Konsonanz der großen und kleinen Terz ($\overbrace{2 : 3 = 4 : 5 : 6}$) rechnerisch nachzuweisen versucht [4], und dabei auch schon die Existenz eines „perfekten" und „imperfekten" Ganztons als bekannt vorausgesetzt: „Et ex ista comparatione (d. i. 5 : 4) ditonus sive bitonus consonantia fit, ex illa vero semiditonus sive trihemitonium species generatur, quam ex tono perfecto et imperfecto constare manifestum est." Ebenso werden bei ihm die Sexten aus der Proportion $\overbrace{3 : 5 : 8}$ als Konsonanzen erwiesen [5]. Aber, obschon man aus der Musik der Kirche und des Volkes tagtäglich sich davon überzeugen konnte, daß die angeblich inconso-

[1]) Die einfache Subtraktion der Diësis vom Ganzton ergibt, $\frac{9}{8} \cdot \frac{256}{243} = \frac{2187}{2048}$ = die Apotome.

[2]) Vgl. Joh. de Muris, Mus. Spec. GS. III. 251 b.

[3]) Vgl. Inst. Mus. III. c. 12, wo die Proportion des Kommas aus der Differenz zwischen der Oktave und sechs Ganztönen entwickelt wird und daher andere Werte ergibt.

[4]) Vgl. Riemann, Gesch. der Musiktheorie. S. 318 ff.

[5]) Editio J. Wolf. S. 98.

nanten Terzen dem Ohre durchaus zusagten, fand die Proposition des Ramis nicht allgemeine Billigung; sie war nicht nur ein Übergriff gegen die alte Lehre, sondern hatte auch rechnerisch ihren Haken, da ihre Nachprüfung, wie gleich gezeigt werden soll, für jedes der genannten Intervalle zwei unterschiedliche Gleichungen, also auch zwei verschiedene Resultate ergab: man stand vor dem mysteriösen Gegensatz zwischen pythagoreischer und neuer Terzbestimmung, d. h. vor der Notwendigkeit, die rein mathematische Akustik aufzugeben zugunsten jener, in bestimmten Mittelwerten ausgleichenden, die dem natürlichen Musikgehör sozusagen eingeboren, in der praktischen Musik unbewußt und immer in Übung war. In der Erkenntnis dieses Gegensatzes liegen die ersten Keime der modernen Temperatur. In dem Streit, den Ramis mit seiner These entfachte, dreht sich freilich alles zunächst um das Rätsel des Widerspruches. Auch solche Theoretiker, die die Intervalle noch im pythagoreischen Sinn berechnen, können sich nicht enthalten, wenigstens auf die so ganz anders gelagerten Verhältnisse in der Praxis hinzuweisen [1]). Aber schon Gafurius, Spataro und Fogliani greifen die neue These kritisch auf, und besonders der letztere kommt auf ihrer Grundlage zu einer Tonbestimmung, die das Rätsel im modernen Sinne löst [2]).

Zum Verständnis des Gegenstandes noch folgendes: Wie aus der Proposition des Ramis des weiteren sich ergibt, handelt es sich um eine neue Berechnungsmethode nicht nur des Ganztons, sondern auch der beiden Halbtöne und des Kommas. Die Vergleichung der aus Ganz- und Halbton konstruierten Terzen mit den durch die arithmetische Teilung der Quinte gewonnenen ergibt folgendes:

1. Die Addition zweier Ganztöne (in der gebräuchlichen Proportion 8 : 9) ergibt die Proportion der großen Terz (a) : $a = <\frac{8:9}{8:9}> = \frac{64}{81}$; bringt man nun aber die arithmetische große Terz, den alten Ditonus (b), auf dieselbe Gleichung, so unterscheidet sie sich von der durch Addition gewonnenen Terz: denn $b = 4 : 5 = \frac{4 \times 16}{5 \times 16} = \frac{64}{80}$. Der Unterschied zwischen a und b beträgt sonach, durch Subtraktion berechnet: $\frac{64}{81} \times \frac{4}{5} = \frac{320}{324} = \frac{80}{81}$ [3]). Und diese Proportion ist das sogenannte syntonische Komma.

2. Zu demselben Resultat führt die Vergleichung der kleinen Terzen (bezeichnet mit α und β): Die Summe des Ganztones und des Halbtones ergibt eine kleine Terz: $\alpha = <\frac{8:9}{243:256}> = \frac{1944}{2304} = \frac{81}{96}$. Wie oben aber auf dieselbe Gleichung gebracht, ergibt die arithmetische kleine Terz (der alte Semiditonus): $\beta = 5 : 6 = \frac{5 \times 16}{6 \times 16} = \frac{80}{96}$. Der Unterschied zwischen α und β beträgt: $\frac{5}{6} < \frac{81}{96} = \frac{480}{486} = \frac{80}{81}$, also wieder das syntonische Komma. Dieses Komma, nach dem Pythagoreer Didymus auch das didymische genannt, ergibt sich aus der alten

---

[1]) Siehe Riemann, S. 322 ff.

[2]) Siehe Riemann, S. 325.

[3]) Diese Differenz zwischen den beiden verschiedenen Proportionen der großen Terz wird bereits von Gafurius und Spataro hervorgehoben. Vgl. auch B. Ramis S. 98. Anm. 3.

Tetrachordteilung [1]), die eine andere Wertbestimmung des Halbtons und eine doppelte des Ganztons ergab: für den ersteren statt der pythagoreischen Proportion 243 : 256 das Verhältnis 15 : 16 (als Differenz aus der Proportion 4 : 5 [arithmet. große Terz] und 3 : 4 [Quarte]) [2]), für den letzteren neben der pythagoreischen Bestimmung 8 : 9 für den Ganzton als größeren die Proportion 9 : 10 für den kleineren. Bartolomeo Ramis dürfte, wie Riemann vermutet, vielleicht auch von dieser alten Tetrachordberechnung zu seinen Neuerungen gekommen sein. Aber die Unterscheidung zwischen einem kleineren und größeren Ganzton mochte er ebensogut auch auf dem Weg des arithmetischen Mittels gewonnen haben; denn sie ergibt sich aus der großen Terz: $4 : 5 = \widehat{8 : 9 : 10}$; da dieses Intervall aus zwei Ganztönen besteht, muß also einer 8 : 9, der andere 9 : 10 betragen. Freilich ist mit der Einführung dieser neuen Werte die Temperatur noch nicht gefunden, sondern eben nur der Widerspruch zwischen alter und neuer Berechnung zahlenmäßig festgestellt.

In der Benennung der Töne macht der Verfasser die übliche Unterscheidung zwischen „voces" (24ᵛ, 6) und „claves" (24ᵛ, 3, 10 etc.), fernerhin gebraucht er noch den in der theoretischen Terminologie kursierenden Ausdruck „littera" (24ᵛ, 10; 25, 2, 4 etc. [3]). Wie sehr der Autor von der antikisierenden Theorie befangen ist, beweist sein immer wiederkehrender Hinweis auf die „Tetrachorde", wo er doch von den Hexachordsilben redet und ihrer auch fortwährend sich bedient. Da sie, sagt er, nicht ohne Wiederholung an bestimmten Stellen (d. i. C, F, G, c etc.) zur Bezeichnung der Skala ausreichen, haben die Lateiner „klugerweise" (24ᵛ, 9) die dem Alphabet entnommenen sieben Tonbuchstaben eingeführt [4]), die dasselbe bezeichnen wie bei den Griechen, nur mit dem Unterschied, daß sie von den hohen Tönen nach den tiefen zählen [5]). Den Grund hierfür findet Erasmus in dem Verhältnis des Wachsens zum Abnehmen, des Aufsteigens zum Absteigen und berührt damit das psychologische Problem der Tonhöhe („tief" und „hoch"), das die moderne Ästhetik durch die Raumsymbolik erklärt [6]).

---

[1]) Riemann, S. 321.

[2]) Eine weitere Berechnung ließe sich aus der arithmetischen Teilung des Ganztones nachweisen. Siehe S. 109.

[3]) Adam de Fulda, GS. III. 344b. definiert: Clavis vero est littera localis per voces rectificata. — Joh. de Muris, Summa Mus. G.S. III. 225b unterscheidet, allerdings auch mit Rücksicht auf die Kirchentöne, claves propriae (initiales), claves vicariae, viceclaves, claves discretivae (F G a ♮). — Im Tractat. Cuiusdam Carthus. Monachi, CS. II. 437 wird auch die Bezeichnung „gradus [initialis]" für clavis gebraucht. — Zu den Begriffen Clavis und Vox vgl. G. Lange, Geschichte der Solmisation. Int. Musikges. Slbd. I. 535 ff.

[4]) Die Darstellung (25, 5) ist nicht vollständig, da in der Buchstabenreihe dem großen Alphabet nicht das doppelte, sondern erst das kleine folgt; siehe die Tabelle (25ᵛ, 13). — Simon Tunstede (CS. IV. 221) betont den Unterschied der Benennung im Altertum und in der Neuzeit.

[5]) Boëtius (IV. cap. 3) beginnt allerdings mit den tiefen Tönen. Aber Erasmus denkt auch an das Hypate-Hypaton (d. i. „Höchste der Hohen") für die unterste Note des tiefen Tetrachords. Vgl. dazu H. Riemanns Erläuterung in den „Elementen der Musikalischen Ästhetik" (1900) S. 36.

[6]) Vgl. die ausführliche Behandlung des Gegenstandes bei Tinctoris (CS. IV. 4 ff.). — Tunstede (CS. IV. 219, 225 f.) hat eine ähnliche Figur wie Erasmus; ebenso eingehend

Die Tetrachordtheorie hat im ganzen Mittelalter trotz des Hexachordsystems, das aber innerlich mit ihr zusammenhängt, als Grundlage der Melodiebildung gegolten [1]). Auch die Bedeutung der Quarte in der Kirchentonlehre, im Choral, in der Polyphonie der Ars antiqua und späterhin darf als Nachwirkung der Antike aufgefaßt werden. Das dem gesamten Kirchengesang zugrunde liegende diatonische Tetrachordensystem glaubt Erasmus im ersten Buch hinlänglich behandelt zu haben (26, 13—15). Seine Erklärung der fünf Tetrachorde des diatonischen Klanggeschlechts faßt in der üblichen Weise die Darstellung des Boëtius (IV. cap. 3 ff.) zusammen. Ältere Schriftsteller (Notker, Hucbald, Wilhelm von Hirschau, Aribo Scholasticus u. a.) zählen vier Tetrachorde, Simon Tunstede (CS. IV. 220f.) führt deren 7 auf, Boëtius (I. cap. 26) und nach ihm die meisten späteren fünf. Der Widerspruch ist daraus zu erklären, daß ältere Theoretiker das Synemmenon des unveränderlichen Systems mit dem Diezeugmenon, entsprechend dem ♭ fa und ♯ mi, vikariierend gebrauchen. So gelten der gesamten mittelalterlichen Theorie diese, wie die übrigen statthaften chromatischen Töne der Musica ficta in der Diatonik nicht als selbständige, sondern eben als vikariierende Zeichen, ♭ und ♯, f und f♯, g und g♯ etc. sind ihr ein und derselbe Ton. Mit der Behauptung, daß die mathematischen Verhältnisse der chromatischen und enharmonischen Tetrachorde bei den lateinischen Schriftstellern keine Darstellung gefunden hätten, glaubt sich auch Erasmus seinerseits der Mühe enthoben (26, 11). Es ist ihm also unbekannt, daß abgesehen von der ausführlichen Behandlung des Gegenstandes bei Boëtius [2]), vereinzelte Schriftsteller bis ins 13. Jahrhundert, unter Berufung auf Boëtius, die drei „Genera cantilenae" mehr oder weniger berücksichtigen [3]). Doch ist es richtig, daß bei den Späteren, deren Interesse an diesen Altertümern allmählich erlischt, die umständlichen Berechnungen meistens fortfallen. Ist doch schon zur Zeit des Boëtius die Erinnerung an die antike chromatische und enharmonische Musik verblaßt, „antike Musik" nur mehr ein leerer Begriff, ein blutloses, totes Gebilde, an dem später nur noch die altererbte Vorstellung des „Lasziven"

---

berichtet Adam de Fulda (GS. III. 344 ff.). — Von den älteren Schriftstellern über den Gegenstand sind besonders zu nennen, Aribo Scholasticus (GS. II. 222), Joh. Cottonius (GS. II. 235), Engelbert Admont. (GS. II. 292 ff.), Hieronymus de Moravia (CS. I. 21), ψ-Aristoteles (CS. I. 254b), Phil. de Vitry (CS. III. 36), Anon. XI. (CS. III. 418), Joh. de Muris, Spec. Mus. (CS. II. 226).

[1]) Vgl. z. B. Hucbald de Musica. GS. I. 111 ff. — Wilhelmus Hirsaug. GS. II. 156 ff. — Siehe im nachfolgenden S. 116.

[2]) Inst. Mus. I. c. 21. De generibus cantilenae (Allgemeines über das diaton., chrom. und enharm. Tetrachord), c. 22. (Die Töne in diesen Tetrachorden). III. c. 3. Die Notenzeichen dafür.) IV. c. 6 bis c. 12, V. 16—18. (Ausführliches über die Teilung und Berechnung des chrom. und enharm. Tetrachords.)

[3]) Remigius Altisiodorensis. GS. I. 67, 76b, 77 ff. — Hucbald, De Musica. GS. I. 111 ff.; S. 122 ff. handelt dieser Autor von der Divisio Monochordi und teilt dazu eine Tabelle mit: Regulare Boëtii & Hucbaldi Monochordum. — Adelboldi Musica. GS. I. 304 ff. — Bernelini Musica. GS. I. 312 ff. — Hieronymus de Moravia (erwähnt ganz kurz die Genera nach Boëtius). CS. I. 20 ff. — Petri Piccardi Musica Mensurab. CS. I. 104. — Walter Odington, CS. I. 203, geht in dem Kapitel De tribus generibus cantilenae ebenfalls auf Boëtius zurück. — Vgl. auch Ramis de Pareja. Editio Wolf. S. 42.

und „Weichlichen" der Mühe lohnte, daß man einmal davon sprach. Natürlich fühlt sich auch Erasmus veranlaßt, bei Gelegenheit seine Meinung zu sagen. Dieses zähe Festhalten an Dingen, die das Leben längst abgestoßen hat, gehört ebensogut zu den Widersprüchen der mittelalterlichen Musik, wie die unzureichende Intervallbestimmung. Davon sind indessen die chromatischen und enharmonischen Spekulationen des Prosdocimus und Marchettus wohl zu unterscheiden, als bedeutsame Versuche, von den unfruchtbaren Theorien auf einen grünen Zweig zu kommen.

In derselben Absicht nahm dann die musikalische Renaissance diese alten Probleme wieder vor, und deren lebhafte Diskussion bei den fortschrittlichen Theoretikern des 16. Jahrhunderts hat, so seltsame Auswüchse sie auch zeitigte, zur Entstehung und Umwälzung der nuove musiche das ihrige beigetragen.

Bei Erasmus aber darf man den erneuten Hinweis auf die antiken „genera" kaum als Symptom wiedererwachenden Interesses an der verschollenen Musik des alten Hellas auffassen. Es wird hier lediglich aus dem Bedürfnis nach Vollständigkeit auch dieses Kapitel der Boëtianischen Überlieferung registriert.

Aus dem gleichen Grund werden wir mit den Namen der griechischen Tonzeichen für Gesang und Instrumentalmusik bekannt gemacht (28, 1 ff.), ohne daß es der Autor nötig hält, in seiner Tafel (30) oder sonstwie die betreffenden Zeichen-Symbole einzutragen. Die Tabelle nennt die Töne nach der Tetrachordenfolge zugleich mit den Hexachordsilben; nur das auf der rechten Seite angefügte Synemmenon, das als zweite Skala bezeichnet ist (29, 18), hat zu drei Tönen die antiken Doppelzeichen, aber nicht das große, sondern das kleine Alphabet, offenbar ein Lapsus des Schreibenden, der, der griechischen Notenschrift wohl unkundig, nach Diktat schrieb. Die Namen und Zeichen der chromatischen und enharmonischen Tetrachorde werden überhaupt unterdrückt[1]).

Die ganze Tafel (30) fordert unsere Kritik heraus. Abgesehen davon, daß die lateinischen Tonbuchstaben nicht korrekt eingetragen sind, kollidieren sie mit den Hexachordsilben: statt ♭ (30, 7) müßte ♮ gesetzt sein, während andererseits die rechte Silbenreihe mit dem Synemmenon das mi fa wegen des hier freilich richtigen fa an unrechter Stelle hat. Wie es scheint, war der Schreiber entweder über seine Vorlage oder über den Sinn der Hexachordsilben im unklaren.

Die Nomenklatur der antiken Notenzeichen deckt sich nicht völlig mit der bei Boëtius (IV. cap. 3 und 4) überlieferten. Einmal sind die Namen für die Mese — Jota et lambda iacens — im Text nicht erwähnt, dann gebraucht Erasmus verschiedentlich andere Alphabetbezeichnungen: für den Lichanos meson „Mi et Ni", letzteres verlesen statt „Pi graecum deductum" (Boëtius) = das antike *πῖ καθειλκυσμένον* in den Boëtius-Handschriften des Mittelalters; für die Trite diezeugmenon „Ipsilon acutum" statt „E quadratum" (Boëtius), für die Paranete diezeugmenon „Ipsilon acutum" statt „ω quadratum supinum" (Boëtius), für die Trite hyperbolaeon „Gamma sublime et Alpha medium" statt

[1]) Über die antike Notation vgl. Fr. Bellermann „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen". (1847); K. Fortlage, „Das musikalische System der Griechen" (1847); O. Paul, Boëtius (1872). S. XXXIX ff., ferner die drei Tabellen zu S. 140, 141, 142, endlich 257 ff.; H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. 1 (1904). S. 220 ff; Joh. Wolf. Handbuch der Notationskunde (Kleine Handbücher, VIII, 1) 1913. S. 11 ff.

Ipsilon deorsum respiciens dextrum et semialpha sinistrum sursum respiciens (Boëtius). Nete synemmenon und Paranete diezeugmenon haben in der antiken Musik ein und dasselbe Notenzeichen. Allerdings wechseln in den Boëtius-Handschriften die Lesarten, offenbar durch Unkenntnis oder Ungenauigkeit der Abschreiber. Clm 367 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek setzt als Nete syn. bzw. Paranete diez. statt des *ὦ τετράγωνον* in der Gesangsnote beide Male das *εἰ τετράγωνον ὕπτιον* (vgl. auch Joh. de Muris, CS. II. 206 und Petrus Picardus, CS. I. 140 f.); ebenso Clm. 14523, fol. 99; wie in der Editio Friedlein (S. 311) dagegen Clm. 18480, Clm. 18478 und Clm. 6361. Cod. 1493 der Leipziger Univ.-Bibliothek hat für Nete syn.: $\overset{\omega}{z}$ = *σίγμα διπλοῦν ἀνεστραμμένον καὶ ζῆτα*, für Paranete diez.: $\overset{\rfloor\lceil}{\flat}$ (= vielleicht aus der entsprechenden Stelle des Wolfenbüttler Codex[1]) zu erklären), in der Kolumne des Lydius, wo den antiken Zeichen, allerdings ohne Verständnis des wahren Sachverhalts, die lateinischen Tonbuchstaben beigefügt sind: $\overset{\rfloor\lceil}{\underset{\flat}{z}}$ und $\overset{\rfloor\lceil}{\underset{B}{z}}$. Aus der Konfusion des *ζῆτα* und ♭ fa dürfte wohl das *ῥῶ ἀνεστραμμένον* der Leipziger Handschrift entstanden sein. Die gedruckten Erstausgaben der Opera Boëtii aus den Jahren 1492 und 1499, deren erstere Erasmus möglicherweise benutzt haben könnte, verzeichnen für Nete und Paranete die gleichen Noten[2]). Wenn aber nun Erasmus für die Gesangsnote der Nete synemmenon das durch Boëtius überlieferte *ὦ τετράγωνον* (er sagt: omega), für die Paranete diezeugmenon aber ein „Ipsilon acutum" vorschreibt, so hat er sich wohl in seiner Vorlage versehen. Boëtius erwähnt das Ipsilon für die Paranete nirgends. Ebenso beruht die abweichende Benennung der Gesangsnoten für die Trite diezeugmenon und hyperbolaeon auf einem Irrtum. Mißverständlich ist auch das Sigma duplex statt des Boëtianischen Sigma et Sigma für die Hypate meson, da *σίγμα διπλοῦν* ⊱ Instrumentalnote für die Hypate hypaton ist.

Wie aus den drei Doppelzeichen zum Synemmenon der Tabelle (30, 5 ff.) klar wird, steht Erasmus auf dem Standpunkt des Urhebers der erwähnten Wolfenbüttler Handschrift, der die acht antiken Transpositionsskalen (Tonarten) nach den Alypianischen Notentabellen übereinanderstellt, ihnen aber stets die in lateinischen Buchstaben notierte Doppeloktave von F als Erläuterung der Tonabstände beigibt, ohne zu erkennen, daß den griechischen Tonzeichen eine völlig andere Tonhöhenbedeutung zukommt. Auch Erasmus hält die griechischen Noten, wie er sie aus Boëtius abschreibt, für die Zeichen des Hypodorius [A — aa], den er selbstverständlich mit der gleichnamigen Oktavengattung der mittelalterlichen Theorie verwechselt. Seine Zeichen zum Synemmenon der Tabelle lassen darüber keinen Zweifel. Er übersieht oder ignoriert also die ausdrückliche Bemerkung des Boëtius, daß seine Tabelle nur die lydische Tonart (Transpositionsskala) mit ihren Noten in den drei Geschlechtern darstellen wolle (ex omnibus modis unum interim lydium eiusque notulas per tria genera disponamus)[3]).

[1]) S. O. Paul, Facsimile zu S. 142.

[2]) Venetijs. Impressum per Joan. & Greg. de Gregoriis fratres. 1492. fol. 193′ und 194. — 1499. fol. 42′.

[3]) IV. cap. 3. (S. 309, 1). Ebenda cap. 6 (S. 318): Nunc igitur diatonici generis descriptio facta est in eo scilicet modo, qui est simplicior ac princeps, quem lydium nuncupamus.

Freilich darf man auch von Boëtius in diesem Punkt nicht allzuviel erwarten [1]). Wie die Eigenart der antiken Musik dem christlichen Altertum fremd geworden war, so ist sie auch ihm kaum mehr als ein leerer Begriff. Daß die überlieferten Notenzeichen auf die Tonarten (τόνοι) und nicht auf die Oktavgattungen (ἁρμονίαι) sich beziehen, weiß er wohl, aber ihren fundamentalen Unterschied bemerkt er so wenig, wie sein Zeitgenosse Cassiodorus [2]) und alle späteren Schriftsteller, die sich auf sein und Cassiodors Zeugnis verließen. Die dem Mittelalter seit Alcuin und Aurelianus eigentümliche Konfusion der antiken und lateinischen Modi kehrt also auch bei Erasmus Heritius in einem anschaulichen Beispiel wieder. Sein Standpunkt wird auch dadurch gekennzeichnet, daß bei ihm die antiken Genera, wie schon im 2. Kapitel des Buches, auch im 4. erwähnt werden, die Zeichen für die chromatischen und enharmonischen Töne aber, trotz Boëtius unbeachtet bleiben. Hierin gaben natürlich praktische Erwägungen den Ausschlag. Erst im 16. Jahrhundert greifen Theoretiker abermals auf das Problem der chromatischen und enharmonischen Modi zurück [3]).

Die Tabelle (30) enthält auch die Zahlenwerte der einzelnen Tonstufen des Systema (A—aa). Sie schließt sich völlig den Berechnungen an, die Boëtius im 6. bis 12. Kapitel des 4. Buches niedergelegt hat. Allerdings sind die Größen auf die Hälfte reduziert [4]).

In der antiken Melodiebildungslehre spielen die den einzelnen Tonarten zugrunde liegenden Tetrachorde eine wichtige Rolle [5]). Und zwar beruht die Besonderheit („distinguere", 30˃, 3) der Melodien auf der wechselnden Folge von Ganz- und Halbtönen. Das diatonische Tetrachord besteht aus zwei Ganztönen und einem Halbton (31, 5—7), in anderer Teilung auch aus fünf ungleichen Halbtönen : drei kleinen und zwei großen. Umfassen nun zwei Intervalle je drei ungleiche (kleine) Halbtöne und einen (großen) Halbton, so muß das dritte Intervall ebenfalls ein Halbton sein. Eine solche Intervallfolge findet sich im chromatischen Tetrachord, in dem „von der herben Strenge abweichenden Geschlecht" [6]) (31, 15). Oder das erste Intervall besteht aus großer Terz und Halbton, „der Halbton aber ist nicht in gleiche Hälften, sondern in zwei Teile geteilt, die sich verhalten wie Diesis zur Apotome" (31˅, 1), wobei man sich erinnere, daß nach der Darstellung unseres Autors die Apotome als größere Hälfte des Ganztons gleich ist der Diesis (= dem Halbton) + dem Komma [7]). Diese Intervallfolge ergibt das enharmonische Tetrachord. Die Darstellung unterscheidet sich von der üblichen, aus Boëtius geschöpften, durch den Hinweis

[1]) Vgl. IV. cap. 15 ff.

[2]) Vgl. H. Abert, Zu Cassiodor. IMG. S. III. 450 ff. — Ders., Musikanschauung S. 136 ff.

[3]) Siehe Intern. Musik-Gesellsch. Beiheft IV. 1902. S. 49 ff, 199 ff.

[4]) Vgl. dazu die Tabelle bei Joh. de Muris (GS. III. 254) und die dort entwickelten Beweise für die Richtigkeit der Zahlen (S. 253 f.).

[5]) Vgl. S. 113. — H. Abert, Musikanschauung. S. 247 ff.

[6]) Vgl. S. 113 f. — Vgl. Adam de Fulda (GS. III. 344), „♮ duralis est, qui durum et asperum facit sonum."

[7]) Vgl. S. 109 f. — Vgl. Bartholomeo Ramis (Editio Wolf, S. 43): Partiamur enim tetrachorda chromatici per semitonium, semitonium et trihemitonium, hoc est: primum intervallum est semitonii et secundum semitonii, sed tertium est trihemitonii sive semiditoni. Enharmonium vero genus semitonium dividit in duas partes, quae dieses appellantur, et sic duo spatia prima singulas dieses tenent; at vero tertium intervallum ditonum amplectitur.

auf die Proportion der beiden „Diesen" (s. u.). Boëtius, der alle Arten des enharmonischen Tetrachords vom Hypaton bis zum Hyperbolaeon durchrechnet, sagt nur kurz (IV, 6): Sed quoniam trite hyperboleon diatonici generis et chromatici ad neten diezeugmenon minus semitonium servant, constat autem tetrachordum enarmonii generis ex duobus integris tonis et diesi ac diesi, quae sunt dimidia spatia semitonii minoris, distantiam eam, quae est inter neten diezeugmenon et paraneten hyperboleon enarmonion sumo. In seiner Berechnung sind die beiden „Diesen" [1]) des kleineren Halbtons gleich, also die Hälfte des kleineren Halbtons. Es widerstrebt aber unserem Autor, von einer Halbierung des Halbtons zu reden, nachdem er kurz vorher bewiesen hat, daß der Ganzton nicht in zwei gleiche Teile geteilt werden könne. Für das Ohr freilich bleiben solche allerfeinste Unterschiede belanglos.

Weiterhin wiederholt sich die Bemerkung, daß die beiden nichtdiatonischen Tetrachorde bei den „Lateinern noch keine Darstellung gefunden hätten" (31ˇ, 2—3) [2]). Da sie sich mit der christlichen Religion nicht vertrügen, wolle er von ihrer Beschreibung Abstand nehmen [3]). Daß er in früheren Kapiteln mit der Erörterung der Halbtöne bereits ins chromatische Klanggeschlecht geraten ist, kommt ihm nicht zum Bewußtsein.

Das 5. Kapitel greift flüchtig auf die schon behandelten Intervalle des diatonischen Klanggeschlechts zurück; die Terz bleibt unerwähnt. [4]) Im 6. Kapitel wird nun zu den in der Tabelle (30) aufgestellten Zahlenwerten [5]) eine Erörterung angefügt, die allerdings auf anderer Berechnung fußt als die Boëtianische. Während Boëtius vom Verhältnis des Disdiapason: A—aa ausgeht (4 : 1 = 9216 : 2304) und die dazwischenliegenden Ganz- und Halbtonstufen tetrachordweise (mit Einschluß der chromatischen und enharmonischen Töne) berechnet, operiert Erasmus sozusagen synthetisch, wobei ebenfalls, wie bei Boëtius, die Mese als Zahl genau die Hälfte des Proslambanomenos und das Doppelte der Nete hyperbolaeon ergibt. Er bezieht sich zunächst auf die Berechnung des Halbtons durch Subtraktion aus der Quarte. Die Addition zweier Ganztöne ergibt

[1]) Die Bezeichnung Diesis ist hier für die enharmonischen Pykna gebraucht, während sie bei Erasmus wie bei Philolaos (Boëtius, III. cap. 5 u. 8) eben auf den kleineren Halbton, in seiner Figur 31ˇ, 8 aber auf die Pykna sich bezieht. Vgl. S. 109 f.

[2]) Vgl. S. 113.

[3]) Johannes de Muris, Musica speculativa (GS. III, 254b) bemerkt: Tertii diviserunt tetrachordum in duos tonos & duas semitonii medietates, quas dieses apellant, cum quatuor chordis sicut primi. Et hoc vocaverunt genus enarmonicum . . . Ultima duo genera [sc. chromat. et enarm. genus] nunquam venerunt in usum, sed in diatonico est nunc omnis cantus noster. Scio etiam, quod vix aut numquam vox humana concordaret cum his duobus generibus. — Ähnlich Hieronymus de Moravia (CS. I. 20): Sed quia usus precipue Christianitatis ceteris abjectis genus diatonicum retinuit, ideo de ipso eodemque genere prima et precipua speculatio fiet. — Joh. Cocleus (Tetrach. Musices, 1516) meint dagegen, das chromatische Genus könne wegen seiner Künstlichkeit nur von Erfahrenen praktiziert werden. Aber „examinatius porro Enharmonicum. Soli namque in musica praestantissimi, hoc percipere tradereque possunt, idque multis facere negatum est. Nominatum est proinde ab harmonia, quod omnium modulatuum sit facile princeps. Eget autem multa et arte et consuetudine".

[4]) Vgl. S. 110 f

[5]) Vgl. dazu Boëtius, IV. cap. 11 (332 ff.).

den Ditonus in der Proportion 64 : 72 : 81, auf die Teilbarkeit durch 3 gebracht, 192 : 216 : 243; das erste Glied (64) mit 4 vermehrt, gibt 256, den Wert der Quarte, da sie von der großen Terz um einen Halbton, eben um die Ratio 243 : 256 (= Semitonium minus, die Diësis) differiert. Die Reihe 192 : 216 : 243 : 256 entspricht dem Tetrachordon hyperbolaeon (32ˣ, 12) von Nete hyperbolaeon bis Nete diezeugmenon, also von aa — e. Nun wird an Nete diezeugmenon, 256, eine zweite Quartenproportion (Sesquitertia) angerechnet. Da diese Zahl nicht durch 3 teilbar ist, wird sie zugleich mit den vorgenannten Werten mit 3 multipliziert: die Reihe 576 : 648 : 729 : 768 entspricht der ersten Proportion. Das letzte Glied um seinen dritten Teil vermehrt, macht 1024; die Proportion 768 : 1024 entspricht also dem Tetrachordon diezeugmenon, von Nete diezeugmenon bis Paramese, also von e — ♮ (33, 6—8). Auf gleiche Weise werden die Tetrachorde meson und hypaton berechnet, indem zur ersten, kleinsten Zahl jedes Tetrachords ein Achtel ihres Wertes geschlagen die zweite Zahl, zur zweiten ein Achtel ihres Wertes die dritte Zahl ergibt. Zur dritten aber ist, da es sich um das der dorischen Quarte eigentümliche Halbtonintervall (aa g f♯e etc.) handelt, nicht das Achtel zu zählen, sondern wieder zur ersten Zahl ihr dritter Teil, um dann den vierten Wert des Tetrachords zu erhalten. „Und so erhält man alle vier Tetrachorde ohne eine weitere Erhöhung der Zahl" (33, 19). Die so gewonnene Ration des Halbtons nachzuprüfen und mit seiner früheren Berechnung zu vergleichen, kommt dem Verfasser des Traktats nicht in den Sinn. So entgeht ihm der Unterschied zwischen der pythagoreischen und der tetrachordischen Diesis. Ähnlich liegen die Verhältnisse der beiden Ganztöne [1]). Das Synemmenon macht, so fährt Erasmus fort, eine Ausnahme, da die Trite hyperbolaeon zur Trite synemmenon wie die Sesquialtera sich verhält (33ˣ, 3—6), durch 2 aber nicht teilbar ist; also ist die ganze Tetrachordreihe mit 2 zu multiplizieren: Nete hyperbolaeon gibt 1152, Paranete 1129, Trite 1458, Nete diezeugmenon 1536 usf. [2]).

Diese Entwicklung ist zu kompendiös, um in allem verständlich zu sein. Die für das oberste Tetrachord gewonnene Zahlenreihe 192 : 216 : 243 : 256 wird zunächst durch Triplizierung auf das Verhältnis der Sesquitertia gebracht: 576 : 648 : 729 : 768; dann entspricht die Proportion 768 : 1024 den kleinsten Werten der Sesquitertia = 3 : 4 der Diatessaron; daraus ergibt sich wieder die Reihe 768 : 864 : 960 : 1024 [3]). Die weitere Operation erfordert nunmehr, die einzelnen

[1]) Vgl. S. 111 f. u. unten Anm. 3.

[2]) Adelboldus berechnet das Systema völlig übereinstimmend mit Boëtius (GS. I. 304 ff.). Ebenso Bernelinus (GS. I. 312 ff.). Dagegen fügt Walter Odington (CS. I. 207) dem Systema das Γ (Gamma), auch nach der Höhe zu 4 Töne (♭ ♮ c d) über dem Hyperbolaeon, und dem Hypaton noch ein zweites B (♭) hinzu. Dadurch gelangt er zu einer größeren Zahlenreihe. Seine Tafel hat übrigens die Tetrachordnamen in verkehrter Folge.

[3]) Die ersten beiden Rationen sollen auf die Proportion des Ganztons, der Sesquioctava (8 : 9), gebracht sein, die letzte auf die der Diesis; diese ist aber nicht die pythagoreische (was Erasmus nicht bemerkt), denn 960 : 1024 verhält sich nicht wie 243 : 256, sondern wie 15 : 16, d. i. die aus der arithmetischen Teilung gewonnene Wertbestimmung. Auch die beiden Ganztöne differieren. Die erste Ration verhält sich wie 8 : 9, die zweite aber wie 9 : 10, da 864 die Zahl 96 neunmal, 960 aber dieselbe Zahl zehnmal enthält. Es ergibt sich sonach für die beiden Ganztöne dieselbe Proportion, wie in der arithmetischen Teilung. Vgl. S. 112.

Glieder auf die Sesquioktav-Proportion zu bringen, also um je ein Achtel des vorausgehenden Wertes sukzessive zu erhöhen, mit Ausnahme des letzten Gliedes, in dem wieder die Sesquitertia = Proportion zum Ausdruck gelangt: also [1024 + $\frac{1024}{8}$ =] 1152 : [1152 + $\frac{1152}{8}$ =] 1296 : [1296 + $\frac{1296}{8}$ =] 1458 : [1152 + $\frac{1152}{3}$ =] 1536 usf. (siehe die Tabelle 30) [1]). Die Schwierigkeit, das Synemmenon dieser Reihe anzugliedern, liegt in der rechnerischen Einbeziehung des Intervalls f — ♭ (da die Quarte e — ♭ als *διαφωνία* nicht in Betracht kommt). Es handelt sich hier um die Diapente, d. i. das Verhältnis 3 : 2; den Wert der Trite Synemmenon (♭) ermittelt die Gleichung: 3 : 2 = x : 1458; x = 2187. Der näheren Berechnung des Synemmenon geht Erasmus vorsichtig aus dem Weg, und seine Tabelle entspricht nicht dem mathematischen Tatbestand. In ihren Zahlenwerten für die Ganz- und Halbtonfolgen der fünf Tetrachorde von Nete hyperbolaeon bis Proslambanomenos (aa bis A) kommen also sämtliche Hauptintervalle [2]), die in der Weltenharmonie sich offenbarende Heptas Platons [3]) zum Ausdruck: Tonus (8 : 9), Semitonium minus (243 : 256), Diatesseron (3 : 4), Diapente (2 : 3) und Diapason bzw. Disdiapason (1 : 2 bzw. 1 : 4). Daß die hier errechneten Werte von den bei Boëtius mitgeteilten um die Hälfte differieren, hat seinen Grund in dem dort mit einbezogenen enharmonischen Geschlecht, in den Diësen des Tetrachordon synemmenon.

Die Monochordteilung bei Boëtius (IV. cap. 5) benützt Erasmus zur (In plano =) Messung der Tetrachord-Intervalle des diatonischen Geschlechts mit erläuternden Tafeln (34ᵛ, 9). Das Systema wird als Linie AB betrachtet, die dem tiefsten Ton Proslambanomenos (A) entspricht. Der Punkt C halbiert diese Linie in dem Verhältnis der Dupla (2 : 1), CB entspricht also der Oktave von A, d. i. der Mese, die auch mathematisch genau die Hälfte des Proslambanomenos darstellt [4]). Durch Drittelung der Linie AC in ACD entsteht die Sesquialtera (3 : 2) = Dyapente, durch Viertelung A^C^D^E^B die Sesquitertia (4 : 3 = Diatessaron, durch Neuntelung die Sesquioctava (9 : 8) = Tonus. In der weiteren Darstellung (35ᵛ, 1 ff.) wird nunmehr von der Sesquioktav-Proportion aus diese Messung mit Hilfe der Solmisationssilben noch weiter verdeutlicht, oder vielmehr ins Moderne übertragen. Als tiefster Ton tritt jetzt an Stelle des Proslambanomenos das Gamma (35ᵛ, 6; 36, 12), womit natürlich die alte Mesenteilung zwecklos geworden ist. Das zweite Kapitel (36ᵛ, 1 ff.) ist der Beschreibung der Tafeln (36, 15) gewidmet. Leider fehlen die auf fol. 37 genannten Figuren.

An den Schluß des Traktats stellt der Autor, ganz unvermittelt und im Widerspruch mit dem antiken Ausmaß seiner Spekulationen, eine Tabulatur der Instrumentalnoten, offenbar um einem Wunsch seiner Hörer entgegenzukommen. Allerdings deckt sich die Bezeichnung „secundum scholam Solmisa-

---

[1]) Dasselbe Resultat ergibt übrigens auch die Multiplikation der ersten Reihe mit 6 oder der zweiten mit 2.

[2]) Vgl. Boëtius, IV. cap. 6 „. . . . excogitatus est numerus, qui haec omnia possit explere, ut maximus quidem ad proslambanomenon describatur, qui sit VIIII. CCXVI., minimus vero II. CCCIIII., reliquorum vero sonorum proportiones in horum medietate texentur."

[3]) D. i. die Zahlenreihe 1 + 2 + 3 + 4 + 8 + 9 = 27. Vgl. O. Paul, Boëtius. S. 179.

[4]) Vgl. S. 117

tionis Latinorum" (37ᵛ, 13) nicht mit den lateinischen Tonbuchstaben der Tabelle (38), der Schreiber müßte denn die Beifügung der Hexachordsilben zum Alphabet vergessen haben. Dem Schriftcharakter nach handelt es sich um die Zeichen der deutschen Orgeltabulatur. Statt des Gammas steht das große lateinische G, wie es schon Johannes de Muris für die Instrumental-Buchstabenschrift erwähnt[1]). Dann folgen A und ♮ (für H), während die übrigen ♮ in damals schon üblicher moderner Weise mit h bezeichnet werden, was Erasmus speziell anmerkt (37ᵛ, 21—22)[2]). Die Anwendung des g, a und ♮ mit Punctum antepositum für G, A, B (37, 16 und 38) ist sonst wenig gebräuchlich. Die weitere Schreibung ist ebenfalls die moderne: c d e f g a h als kleine Oktave, c̄ bis h̄ als eingestrichene, cc̄ — ēē als zweigestrichene (die allerdings andere praktischer c̿ schreiben)[3]). Unser Autor weicht also hinsichtlich der Buchstaben für die tiefere Oktave von der üblichen Signatur bei Luscinius, Woltz, Schmid[4]) und anderen ab, da diese meist noch nach den Oktaven F — f (f — f) oder G — g — ġ (g — g — g) zählten, während die von ihm gebrauchte Einteilung der durch Hans Buchner und Paul Hofhaymer vorgeschlagenen entspricht[5]).

Die in der rechtsseitigen Kolumne eingezeichneten chromatischen Töne sind ebenfalls die der Orgeltabulatur; statt des „♭" bei Erasmus gebrauchen die Intavolisten häufiger das „b". Daß mit dieser chromatischen Tabelle tatsächlich der Geist der Musica ficta zitiert wird, scheint unserm Magister völlig entgangen zu sein. Die Praxis kümmert ihn so wenig, wie die übrigen spekulativen Theoristen des 14. und 15. Jahrhunderts. Die zeitgemäßen Anmerkungen der Tunstede, Tinctoris, Ramis, Adam de Fulda, Ornithoparch zu den Subsemitonia subintellecta überschlägt er kurzerhand, und den Gedanken an einen Zusammenhang zwischen den chromatischen Tönen seiner Tabulatura und den „unchristlichen" chromatischen Tetrachorden der antiken Musik vermag er überhaupt nicht auszudenken. Sind doch nur ganz wenige seiner Zeit einer solchen Schärfe der Anschauung fähig.

Kaum fünfzig Jahre später freilich steht die Welt im Zeichen einer Erneuerung, die nun auch die Spekulation mit frischem Leben erfüllt. Das antike Problem gewinnt ungeahnte Bedeutung. Vicentino, der Erzchromatiker, wagt den Versuch einer aus den verrufenen Tetrachorden konstruierten „Musica mista". Seine phantastischen Theorien decken die ganze Verworrenheit der Anschauungen, aber auch die Notwendigkeit dieses geistigen Gärungsprozesses auf, und der Streit, der nun entbrennt, hat nicht nur den praktischen Musikern, sondern sicher auch den Mathematikern vom Schlage des Erasmus ernstlich zu schaffen gemacht.

[1]) Summa Musicae GS. III. 214b.

[2]) Allerdings schreibt er kurz vorher in der Reihe zweimal b und b. Vgl. die Tabellen 25ᵛ, 13 und 30.

[3]) Hans Buchner, Arnold Schlick u. a. Vgl. C. Paesler, Fundamentenbuch von Hans von Constanz. Viertelj. f. MW. 1889. S. 23.

[4]) Diese setzen entweder das überlieferte große Alphabet bis F oder das kleine mit Unterstrich: c d e.

[5]) Vgl. C. Paesler, a. a. O. S. 23.

Briefe Johann Philipp Käfers.

Von

Ludwig Schiedermair, Bonn.

Die vorliegenden, bisher unveröffentlichten Briefe rühren von einem kleineren Meister frühdeutscher Opernkunst her, dessen Bühnenstücke heute völlig verschollen sind. Können die Schriftstücke für den Verlust der musikalischen Werke selbst auch nicht einigermaßen Ersatz bieten, so bringen sie doch wenigstens einige Aufschlüsse über Person und Art, über Pläne und Ziele des Schreibers. Die archivalische Forschung kann unter solchen Umständen nicht mit Notenstudien Hand in Hand gehen, sondern muß auf sich selbst beschränkt bleiben.

Käfers Briefe sind an den Markgrafen Karl Wilhelm von Baden-Durlach und an dessen Hofbeamte gerichtet. Unter Karl Wilhelms Friedensregierung war die nationale Oper in Baden aufgeblüht und bot den süddeutschen Bestrebungen dieser Richtung einen letzten Stützpunkt. Aus Hildburghausenschen Diensten war Johann Philipp Käfer ausgeschieden und als angesehener Künstler im Sommer 1715 bald nach seinem Sohne Johannes in Durlach angelangt. Am 26. August 1715 erfolgte seine Anstellung am badischen Hofe, am 23. August 1722 seine Entlassung. Über seine Tätigkeit und Wirksamkeit am Durlachischen Hofe unterrichten uns die Briefe in ausgiebiger Weise und lassen einen Einblick zu in die Lebensverhältnisse und das Wesen dieses fleißigen, schon bei seinem Durlacher Dienstantritt von Krankheit heimgesuchten Künstlers. In die Durlacher Zeit fallen die Aufführungen seiner Opern: „Iphigenia“ (1716), „Der durch sein Siegen bezwungene Hercules“ (1716), „Die erste Königin derer Amazonen Marthesia“ (1717), „Ixion“ (1718). Aus der formalen Ausführung der Libretti könnte auf einen musikalischen Anschluß Käfers an die Keisersche Richtung geschlossen werden.

Auch eine größere Anzahl von Kirchenmusik und Instrumentalstücken Käfers entstand in diesen Jahren.

Die Originale der Briefe Käfers befinden sich im Großherzoglichen Generallandesarchiv in Karlsruhe. Die Briefe bilden eine Ergänzung zu den Studien über „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts", die ich im 14. Jahrgang der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft vorgelegt habe. In ihnen finden Verhältnisse und Zustände, die in den Briefen berührt werden, eine ausführliche Erörterung.

1.

Durchlauchtigster Fürst
Gnädigster Fürst und Herr =

Ewr: Hochfürstl. Dchl: ersuche in aller unterthänigkeit, mir die hohe gnade angetheyen zu laßen, daß wegen meines ietzigen Zustandes eine untersuchung durch den Herrn Burckgrafen [1]) geschehen mögte, denn es würde Ew. Hochfürstl. Dchl. zu weitläuffig fallen, wenn es in diesen alles sollte Vorstellig machen, Lebe aber der unterthänigsten Hoffnung, daß mein Vortrag nicht allein zu Ew. Hochfürstl. Dchl. eigenen Nutzen, sondern auch zu meinem Beßeren auskommen gereichen soll, in erwarttung einer gnädigsten willfahrung verbleibe,

Ew. Hochfürstl. Dchl.

Carlsruh den 19. Xbr: 1720.

unterthänigster Knecht
J. P. Käfer.

2.

Wohlgebohrner Herr
Hochgeehrtester Herr Burggraff!

Wo fern mein ietziger Zustand nicht auf das euserste kommen, so wollte Ewr. - Excellenz mit diesem nicht beschwerlich fallen, indem es fast unmöglich scheinet, mit meiner Gage, welche in 183 fl. sambt Naturalien, wie eines anderen Musici auch Bestehet Länger aus zu kommen, wo von denn jährlich richtig abgehet — — — — — — — 36 fl
weillen eine à parte Stube vor mich, u. auch eine vor meinem Sohn [2]) haben muß.
Vor Holtz, wormit Kaum reiche — — 25 fl.
Vor Licht, wohl noch mehr — — — 25 fl.
Kost u. Lohn Vor eine Dienst Magd
auf das allerwenigste — — 30 fl.
Barbier und Peruquier — — — 6 fl.
derer armen zu geschweigen — — —
Vor Zuspruch derer frembten Musicorum welche biß hero so starck gewesen, daß Ihro Hochfürstl. Dchl. fast ieden Audienz Tag über laufen müßen, ich

[1]) Burggraf ist die Bezeichnung für einen Kameralbeamten.
[2]) Johannes Käfer.

aber solche doch, weilen unsere Capell ohne dem Ziemlich starck, mit meinem Schaden höflich abgewiesen . — — — 30 fl.

Nun werden Ewr. Excell. von selbsten 152 fl

hochgeneigt überlegen, was an Kleidung, Kost und anderen Jährlichen Benöthiget, da zu mahlen die Früchte in Natura nicht Verabfolget worden, der Wein aber, welchen doch vorhero lang in Wirtshauß auf Credit habe Laßen hohlen müßen, bey Letzterer abfaßung aber so schlecht, daß solchen weder ich noch mein Sohn geniesen Kan, u. wird mir dahero um so weniger Könen Verarget werden, Wan bey meiner täglichen schweren Kopfarbeit, sonst ein Glaß Wein extra zu trincken genöthiget Bin, in deme ich wegen Zurück Bleibender Geld Besoldung fast Bey Jahr und Tag Keinen Kauffen, auch was sonsten zu einen Haußwesen gehörig, nicht mit Nutzen anschaffen Können, auch weilen Keine Opern mehr zu Componiren [1]) sind, weder ich noch mein Sohn einiger Bey hülffe geniesen, da sonsten die meisten von der Music, wen Sie die aufwarttung haben, entweder durch die Kost bey Hoff, oder durch ihre Handelschafft, Weinschenken r in ihrer Haußhaltung sublevirt werden, ich auch dasjenige, Was vorhero extra verdienet, Bey meinen schweren Kranckheiten wieder zusetzen müßen. Nun habe Zwar die starcke Neue Kirchen Music unter henden [2]), welche Bey [3]) 8. Biß 9. Opern Beträget u. Bey Bedürffenden fall von Monsieur Philippo [4]) Kan attestirt werden, da ich dan nicht Zweifele, es werde Ihro hochfürstl. Dchl. mir deswegen einige gnade erzeigen, allein weilen schon ein halb Jahr damit angefangen, u. noch Biß Künfftiges Advent daran zu arbeiten habe, so wäre doch auch dieses mein ruin, weswegen den unterthänigsten Vorschlag thue, Ihro hochfürstl. Dchl. durch dero hohes Vorwort dahin zu Vermögen, daß anstatt, da sonsten von in der opera 100 fl. empfangen, dieses Accidenz selbige zu einer erleidlichen Addition meiner Besoldung schlagen mögte, damit nur mein Haußwesen darnach reguliren Könte u. so ich so dan, es mag seyn was es will, Ihro hochfürstl. Dchl. jährlich 5. Biß 600 fl. durch meine Arbeit Nutzen Könte, ich weider nichts zu praetendiren hätte, doch Bitte mir an Bey die hohe gnade aus, daß meine Aus Zahlung, gleich wie des Petits [5]), welcher doch in sehr großer Besoldung gestanden, und vielmahl in 2. Biß 3 Monathen nicht die geringsten Dienste gethan, auch Monatlich möge geschehen, maßen sich sonsten Niemand darüber wird beschweren Könen, in deme ich Täglich ja stündlich auf neue Inventiones muß Bedacht seyn, u. ein aufgereumt Gemüth dar zu erfordert wird. Zu mahlen auch mein Sohn schon etl. Jahre her, Ihro Dchl. etliche 1000 fl., da derselbe des Boniventi, Schweitzelsbergs und Blinzings Dienste [6]) Verrichtet, menagiret, ich selbsten auch dasjenige, was Ihro hochfürstl. Dchl. mir etwa gnädigst Beylegen werden, durch eine doppelte Menage wieder ein Zu Bringen, Verspreche, wie ich dan Letztens durch absterben des Camerdiener Schwartzkopffs, es um

[1]) Vgl. hierzu den Anfang des späteren Briefes vom 4. August 1722.

[2]) Siehe hierzu den späteren Brief vom 22. Mai 1722.

[3]) = dem Umfange nach.

[4]) Philippo Scandalibene

[5]) Über diesen Hofmusiker wie die anderen Mitglieder der Durlacher Hofkapelle, die hier und in den folgenden Briefen genannt werden, s. meine Ausführungen in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, Band XIV.

[6]) Hier sind wohl die Dienste als Opernkomponist gemeint.

12 fl. durch meinen unterthänigsten Vorschlag dahin gebracht, daß deßen Stelle in der Music nebst Erspahrung der Besoldung Kan versehen werden, anderer so Von der Music abgangen, u. doch solche ohne Mangel der Persohnen aufgeführet wird, zu geschweigen, werde auch innerhalb 3. Monat eine fernere prob zeigen, welche Jährl. Ihro Dchl. 180 fl. nutzen Bringen wird, ich aber noch Zur Zeit nicht eröffne, übrichens überlaße alles Ew. Excell. hohes gut Befinden, u. Verharre in allem Respect

Ewr: Excell:

Carlsruh den 5. Martÿ 1721.

gehorsahmer Diener

J. P. Käfer.

3.

Hoch Edelgebohrener,
Hochgeehrtester Herr Burggraf:

Zweifelsfrey werden Ewr: Excell. Bey Morgender Audienz, wegen meines unterthänigsten suchens einen Vortrag thun, Sollten aber Ihro hochfürstl. Dchl. sich etwan ungnädig, welches ie doch nicht hoffe, will er zeigen, so Bitte solches in meinem Nahmen unterthänigst zu remonstirren, daß da der anietzo Verstorbene Graf von Naßau Weilburg, nebst einer raisonablen Besoldung mich haben in Dero Dienste nehmen wollen, u. solches Ihro hochfürstl. Dchl. durch den Herrn von Blandau habe unterthänigst vor tragen laßen, dieselben mir die gnädigste Resolution ertheilet, was mir ein anderer geben Könte, Könte Ihro Dchl. auch, u. haben mir hernach die Besoldung in etwas Verbeßern laßen, weilen aber dazumahl nebst der Besoldung noch eine große Bey hülffe an denen Opern gehabt, nun aber solche abgehen, so habe wohl auskomen Können, aber nun mehro ohnmöglich u. weiß auch nicht, wen mir die Monatl. aus Zahlung sollte abgeschlagen werden, wie mich aus meinen Schulden reißen Könte, den es nicht allein Kostbar hier zu Leben, sondern auch die gantze Zeit nichts Zu meinem Nutzen anschaffen Könen, wen aber diese gnade erhielte, u. sollte es auch nur auf eine gewiße Zeit seyn, so wehren meine Creditores Von meinem rückstand zu Befriedigen, Könten Ewr. Excell. durch Dero hohes Vorwort es dahin Bringen, daß nur die Früchte in Natura was das Kleine Kost geld betrifft, erlangen, würde es vor eine hohe gnad erkenen, wie den in der Hoffnung verharre

Ewr: Excell:

Carlsruh: 16: Martÿ 1721.

unterthäniger Diener

J. P. Käfer.

4.

Hoch Edelgebohrner Herr,
Hochgeehrtester Herr Burggraf:

Weilen in dero hohen abwesenheit, meine Bewußte affaire nicht hat Könen zum Stand gebracht werden, so will gehorsamst Bitten, Ihro Hochfürstl. Dchl.

Bey Morgender Audienz, solches unterthänigst vor zu tragen, u. glaube ich werde nicht zu viel Bitten, weñ des Tantzmeisters Pare[t] Seine Besoldung, nebst denen Bereits gnädigst Verwilligten 5. Ohmen Cavallier Wein u. Früchten, so viel das Kleine Kost geld Betrifft, nebst der Monatl. Zahlung, u. meinem wenigen rückstand unterthänigst erhalte, deñ meine mühe waldnung ja Vielmahl größer, als die Seine, hingegen Verlange von Keiner Extraarbeit nichts mehr, Schließl: überlaße Ewr. Excell. alles Dero hohen Disposition, u. Verbl.

Ewr: Excell:

Carlsruh d. 8.
Junÿ 1721.

gehorsamster Diener

J. P. Käfer.

5.

Durchlauchtigster Fürst,
gnädigster Fürst und Herr:

Ewr: Hochfürstl. Dchl. geruhen gnädigst sich in unterthänigkeit Vortragen zu laßen, wie vor ¾ Jahren, durch den Herrn Camer Director Müllern, meine Große Bedürffnis, weilen Bey 3. Jahren in eben der Gage, da in der Zeit Keine eintzige Opera zu Verfertigen gehabt als ein anderer Musicus gestanden, um eine gnädigste Addition habe unterthänigst Bitten laßen, aus Ursache wegen des großen Zuspruchs Von frembten, da ja keinen, ohne ihm eine Ehre zu erweisen, wegen Ihro Dchl. eigenen hohen respects habe Könen von mir laßen, u. solcher gestallt, weilen die Besoldung sehr ungleich gefallen, u. alles auf Borg, mit Vielfacher Intereße habe aufnehmen müssen, in große Schulden gerathen, worauf zwar die gnädigste resolution erhalten, u. auch Von Ihro Hochfürstl. Dchl. gnädigst unterschrieben worden, daß an Statt der Addition das Kleine Kostgeld, nebst 5 Ohm Cavallier Wein Jährl. geniesen sollte, dieses aber ist meine Meinung, wie es des Herrn Camer Directori Müllern Bester Maasen Bekand, nicht gewesen, sondern habe in meiner unterthänigsten Supplique, weilen da Zumahlen die Früchte nicht in Natura gefallen, mir nicht mehr unterth. ausbitten wollen, Als so Viel das Kleine Kostgeld Betragen, aber dahin Verstanden worden, als ob Vor alles zu frieden währe, welches aber so gleich wieder unterthänigst Vorgestellet, weñ des Tantzmeister Parets Besoldung erhielte, ich hingegen Vor alle extraarbeit, worunter auch der große Neue Kirchen Jahrgang mit Begriffen, u. Bey 8. Opern ausmachen, nichts Verlangen wollte, u. denoch die Stücke Ihro hochfürstl. Dchl. alle eigenthüml. zu überlaßen, wen die Addition von Georgÿ 1721 Seinen anfang nehmen würde, welches aber Biß zu erhaltung meines u. meines Sohns un Vermutheten abschied, ohne eine gnädigste resolution, wegen hoher affairen des Herrn Camer Directoris, Biß daher unterblieben; weilen nun mein unterthänigstes Suchen der Billigkeit gemäs, in dem ja in der gantzen Welt Kein Maitres gleich einen andern Musico in der Gage stehet, so werden Ew. Hochfürstl. Dchl. nach Dero Welt gepriesenen Clemenze mir zu meiner gezwungenen Reiße, welche mit nechsten Vor zu nehmen gesoñen, die hohe gnade an getheyen Laßen, daß eine Baldige u. gnädigste resolution erhalten mögte, ich werde da Vor nimermehr ermüthen, wo mich auch Gott in der Welt hinführen wird, Dero Welt gepriesene gnade,

Zeit meines Lebens unterthänigst zu rühmen, Sondern davor in allen gehorsamst. respect verbl.

Ewr: Hochfürstl. Dchl.

Carlsruhe, 22. May 1722.

unterthänigster Knecht

J. P. Käfer

6.

Reichsfrey, Hochwohlgebohrner
Herr, gnädiger Herr:

Ew. gnaden erlauben, auf die Vom Hochfürstl. Marschall Amt, mir Publicirte Puncten u. wegen des gestrich zugeschickten Befehls auch ungnädigen resolution, in unterthänigkeit zu antworden, alß — —

1. als ob Capellmeister nicht Meritiret, Vor alle extraarbeit, welche über 8. Opern beträgt, des Tanzmeister Parets Gage zu genießen.
2. ob Kan Von der Welt dargethan werden, daß ein Maitre von der Music in gleicher Gage wie ein anderer Musicus stehet:
3. Sind die opern Lauth meiner Bestallung ein Stück der Besoldung, da aber in 3en Jahren mich unsere Herren Italiener[1]) zu Keiner gelangen Laßen, u. doch an Besoldung in Einem Quartal mehr, als ich in Einem gantzen Jahr gezogen, u. über dieses Von Ihro Hochfürstl. Dchl. noch aparte Beschenkt worden, gebe zur gnädigen überlegung.
4. ob nicht allen anlauff Von denen frembten Leiden müßen, weilen es an hiesigen Hoff nicht gebrauchl. wie an anderen, wen einer recomentation Bringt, so gleich Seinen Tisch Bekomt, ich hingegen Zur genüge Beweißen will, daß alles wegen des fürstl. respects, da solche nicht als Bettler habe tractiren Könen, gethan.
5. ob zwar in denen ersten Jahren ein Nahmhafftes verdienet, so Bin ich doch alle Zeit bey den mir gnädigst ertheilten Accord geblieben, u. wird sich dißfalls Kein Buchstab finden, daß um etwas weiders angehalten, und so meine große Kranckheiten, u. andere erlittene unglücks Fälle wollten in gnädigste Consiederation gezogen werden, so ist das Geld nicht nur allein in Ihro Hochfürstl. Dchl. Landen Verzehret worden, sondern wegen aus Bleibung der Besoldung Kein Wunder, weilen alles mit über natürl. Interesse auf nehmen müßen, daß solcher gestallt in denen 3. Jahren, da sonsten keinen Zugang gehabt, alles das Vorige zusetzen müßen.
6: Habe gesehen, daß mein Wesen solcher gestallt nicht Bestehen Könte, weilen Keinen Zugang mehr gehabt, solches Vor anderthalb Jahren Ihro hochfürstl. Dchl. unterthänigst eröfnet, aber aus Versehen dererjenigen, welche das Protocoll geführet, nicht nach meiner Meinung eingetragen worden, aber denoch Ihro Hochfürstl. Dchl. mir das Kleine Kostgeld, nebst 5 Ohm Cavallier Wein gnädigst zugestanden, aber Bey der Letzten ungnädigen

[1]) Siehe hierzu meine Ausführungen in den Sammelbänden der Intern. Musikgesellsch. a. a. O.

resolution, worauf so Lange gewarttet, worüber auch mein Gnaden Quartal Verzehren müßen, weiß nicht zu was vor einer unglücklichen Stunde mir alles abgeschlagen worden:

7: will unterthänigst ausbitten, an etl. Fürstl. Capellen Schreiben zu laßen, ob ein Componist gehalten seye, die Partituren nebst denen Stimmen, wen es nicht Vorhero Bedungen worden, Vor eine solche Besoldung von 183 fl. zu überlaßen:

8: Habe den alten Jahrgang nicht nachher Speyer verkauff, weilen Sie die Stücke, wegen Veränderung der Vielerley Instrumenten nicht aufführen Kön̄en, worüber vom Magistrat Attestat Bringen will.

9. Habe den neuen Jahrgang nicht ohne Vorbewust Ihro Dchl. angefangen, sondern den 8. Trinit. vorher ein Stück zur probe aufgeführet, ob diese Methote Ihro Dchl. gnädigst gefallen mögte so habe fortfahren müßen, aber weder von Lahr oder Speyer, welche gelder mir mit gnädigstem Vorbewußt Ihro Dchl. wehren an den Neuen Jahrgang abgezogen worden, nichts erhalten, weilen weder an einem noch am andern Orth, weilen die Stücke zu starck, haben Kön̄en aufgeführet werden:

10. Daß aber Ihro Hochfürstl. Dchl. solchen Neuen Jahrgang nebst denen Partituren, welcher mehr den 8. Opern Beträgt, ohne mir die geringste Gnade davor zu erzeigen, übergeben soll, so wehre es ja genug, daß nicht allein vor die Poesie und Composition, auch da mir sonsten ein Notist nahmens Schlömbach gehalten, aber Bereits Vor 3 Jahren wegen Information derer fürstl. Sängerinnen entzogen worden, u. Vor alles, ohne Ihro Hochfürstl. Dchl. in etl. Jahren die geringste Kosten zu Ver Uhrsachen, gesorget, da doch Beweißen will, daß manche Ducaten von meinen Mitteln deswegen Bezahlt, so dächte es wehre ja genug zu seyn, wen solchen Ihro Dchl. umsonst aufgeführet wollte aber wegen meiner gehabten Gage eine Wendung geschehen, so habe ja Bey der Direction so wohl als ein anderer Musicus, u. ohne das geringste mehr zu empfangen, meine unterthänigsten Dienste Verrichtet: was mir dieser Jahrgang Vor mühe u. arbeit Veruhrsachet, ist Gott Bekand, was an Holtz u. Licht darbey aufwenden müßen, will nicht melten. Sum̄a ich Bin nunmehro Bey meinem herannahenden Alter der unglücklichste, in dem nicht Capable meine Schulden zu Bezahlen, u. so auch diesen Jahrgang, welchen zwar vor 8 Tagen schon fort geschicket, wieder anschaffen müste, ohne da Vor etwas zu erhalten, so wüste in der Welt nicht, mit was mir helffen sollte, wo nehme etwas Zu meiner Bevorseyenden reiße her; sollte aber von Georgÿ 1721 an, des Tanzmeister Parets Besoldung, welches ja der Billigkeit gemäß, gnädigst erhalten, damit nur meine Creditores Befriedigen Kan, will solchen uf meine Kosten wieder herschaffen, oder ohne Partituren, welche auch nicht darbey nöthig, weilen alle Stimmen Correct geschrieben u. ohne Besondere mühe, welche mein Sohn übernehmen soll, alle Woche pro Directorio ein Auszug Verfertiget werden soll, damit doch Ihro hochfürstl. Dchl. unterthänigste Satisfaction Bekom̄en, das übrige will Ewr: gnaden zu hoher überlegung unterthänig überlaßen, u. in aller gehorsamsten respect Verharren:

Ewr: Freyherrl. gnaden

Carlsruh den
4. Aug. 1722.

unterthäniger Diener
J. P. Käfer

7.

Durchlauchtigster Fürst,
gnädigster Fürst und Herr.

Erstl. werden Ewr: Hochfürstl. Dchl. annoch in gnädigsten andencken ruhen, wie Bey Letzter fürstl. Comißion, in Beyseyn Herrn Oberstallmeisters u. Herrn Hoffrath Eckhardts, im Nahmen Ihro Hochfürstl: Dchl: Vor die Bereits Vor etl. Jahren Verfertigte Viele extraarbeit, mir eine sonderbahre gnade, zu meiner Bevorseyenden Reiße gnädigst zugedacht worden, weilen aber in der Zeit, die Kranckheit des Herrn Oberstallmeisters darzwischen Komen, ist solches Biß anhero, unausgestellet Blieben, ich aber hingegen die Musiquen mit sambt denen Partituren wo Von der Blinzing Keine eintzige übergeben, gnädigst Befohlener maaßen, Zur Fürstl. Biebliothec geliefert, u. zwar so Viel, wen es Ew. Hochfürstl. Dchl. gegen des Blinzings Seine, sollten in gnädigsten Augenschein nehmen, mir diese gnade schwerl. würde Länger Vorbehalten werden, u. Zumahlen, wie gnädigst Bekand, in der unterthänigsten Hoffnung, eine gnädigste resolution zu erhalten, mein Gnaden Quartal darüber zu Ende gegangen, u. solcher gestallt Keinen Zugang, oder sonsten mehr etwas zu leben habe, indem meine und meines Sohnes rückständige Besoldung, zu abtragung unserer Schulden, nicht einmahl hinreichen, u. ist die Große erlittene Kranckheit meines Sohns, welche über 50 fl. geKostet, hieran Viele Ursache, doch Verspreche meinen Creditoren sattsahme Caution zu stellen, biß Mein Glück in der Welt wieder finde.

Zweytens. Die Zeit aber nicht mit Sündl. müßiggehen hinzu Bringen, so will nebst obig Berührten die hohe Gnade mir anbey unterthänigst ausbitten, ob Ewr: Hochfürstl: Dchl: nicht gnädigst erlauben mögten /:weilen wegen großer Leibes Beschwerung, welche seit Vielen Wochen her, durch hefftiges Magendrücken u. alltägiches erbrechen an mir habe, daß mich solcher gestalt nicht Vor Capable finde, meine Vorgenomene Reiße zu Bewerckstelligen:/ mir Bey herannahenden Winder, Biß uf Künfftiges Früh Jahr, so Gott anders mein Leben so Lange Fristen wird, in Pfortzheimb mich aufhalten dürffte, den ich alda Bey meinem Letzten Dortseyn, eine schöne Jugend gefunden, welche zum theil ein gutes Naturel u. große Lust zur Music haben, daß mir wohl getraute, was Zu meines Leibes unterhalt nöthig, durch Information Vornehmer Leuthe u. anderer feinen Bürgers Kinder zu verdienen, alleine dieses ist mein unterthänigstes Bedencken, ob Sie alda nicht die gedancken haben mögden, Als wenn aus all zu großer Ungnade meiner Dienste alhier entlaßen worden, u. so ferne mir ohne gnädigste erlaubtnis auffendhalt verstattet würde, nicht auch dergleichen zu gewartten hätte. So ergehe an Ewr: Hochfürstl: Dchl. mein unterthänigstes Suchen u. Bitten, nur durch etl. Zeilen, entweder an den Herrn Geheimbten rath Scheid, oder Herrn Rath und Amtman, den Gnädigsten Befehl ergehen zu Laßen, in dem mir Kein Verbrechen so gegen Ewr: Hochfürstl: Dchl: sollte Begangen haben, Bewust, daß Sie sich solcher gestallt u. dieser wegen Keiner gefahr zu Befürchten Sollche hohe Gnaden Bezeigung werde in aller unterthänigkeit zu rühmen, mir äußerst angelegen seyn Laßen, der ich in erwarttung gnädigster willfahrung Verharre,

Ewr: Hochfürstl: Dchl:

Carlsruh d. 25. Aug. 1722.

unterthänigster Knecht
J. P. Käfer.

Musikbibliographie und Musikbibliotheken.

Von

Gottfried Schulz, München.

Beschränkte sich zu den Zeiten des „quadrivium" die Musikbibliographie als fundamentalster Zweig der Musikwissenschaft zunächst auf die einschlägigen theoretischen Traktate der mittelalterlichen „scriptores musici" und die praktische Tätigkeit der Mönche in den Klosterbibliotheken, so beginnt doch erst nach dem unverkennbaren Rückschritt im 18. Jahrhundert zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der Säkularisation der Klöster und der Übernahme des „nutrimentum spiritus" — wie es symbolisch in der Kgl. Bibliothek in Berlin in Stein gemeißelt hieß — durch den Staat in diesem Moment die Musikbibliographie durch intensivere Bearbeitung des in den Bibliotheken konservierten Materials an Handschriften, Büchern und Musikalien das eigentliche Feld ihrer Tätigkeit im Dienste der Musikwissenschaft.

Männer wie Walther, Gerber, Fétis und Eitner begründen und vervollkommnen dann die moderne Forschung dieser Disziplin und ihnen folgten bald Riemann, Grove, Squire, Torchi, Pedrell, Expert, Aubry u. a. bis zu Lavignac, dem Herausgeber des großangelegten Werkes der „Encyclopédie de la musique" und den wohlbekannten Musikbibliographen an den heutigen großen Musikbibliotheken.

Welche Spanne Weges von der ersten paläographischen Tätigkeit in den mittelalterlichen Klosterbibliotheken bis zu den heutigen umfassenden Arbeiten in der „Musikbibliographischen Kommission" der „Internationalen Musikgesellschaft"!

Erst heute ermöglichen es die Vorarbeiten unserer Lexikographen und Musikbibliographen, die dieselben aus den Quellen der Musikbibliotheken mit anerkennenswertem, jahrelangen, selbstlosen Fleiß geschöpft haben, der Musikforschung vollständig, auf diesem „archivalisch-musik-

geschichtlichen Fundament", wie es Seiffert so treffend nennt, weiterzuarbeiten.

Durch die Unterstützung und Mitwirkung der Musikbibliotheken entstanden die den Stolz der musikalischen Kulturländer auf dem Gebiete der Musikgeschichte bildenden „Denkmäler der Tonkunst", die eine Sammlung und Fundgrube der neuesten Forschung nicht nur auf dem engeren Gebiete der Musikhistorie, sondern auch auf dem der Kunstgeschichte, der Literatur- und Kulturgeschichte darstellen.

Die an der Spitze dieser wissenschaftlichen Unternehmungen stehenden musikgeschichtlichen Kommissionen genießen, wie z. B. in Preußen, Bayern und Österreich auch seitens der Regierungen in weitsichtiger Erkenntnis des nationalen Wertes derselben nicht nur finanziellen Zuschuß, sondern auch fördernde Unterstützung durch Erhöhung der sachlichen Etats für die Bibliotheken, die wohl alle jetzt mehr und mehr — vieles bliebe noch zu wünschen — nach Möglichkeit ihre Ankauffonds auch für ihre Musikabteilungen erhöhen.

Doch beschränken sich die Musikbibliotheken, wobei ich allerdings zunächst an die führenden großen Bibliotheken denke, keineswegs allein auf die Konservierung der ihnen anvertrauten Schätze und auf die Ergänzung und Vervollständigung ihrer Bestände.

Ihre hauptsächlichste fachwissenschaftliche Arbeit erfüllen sie mit der Anlegung und Fortführung ihrer Kataloge.

Hiermit leisten die Musikbibliotheken der Musikbibliographie die größten Dienste.

Wenn wir in dem soeben erschienenen neuesten „Musiklexikon" Riemanns die stattliche Anzahl — gegen 100 — der heutigen Musikbibliotheken mit ihren dort aufgeführten Katalogen überblicken, werden wir erst gewahr, welche Unsumme Quellenmaterials die Musikbibliographie diesen fundamentalen Instituten zu den Zwecken der Forschung auf allen Gebieten der Musikwissenschaft verdankt.

Aufgabe der Musikbibliotheken ist es, in planmäßiger Weise, wie oben gezeigt, diese Geistesschätze in den Dienst der Wissenschaft zu stellen.

Hier hat nun die Internationale Musikgesellschaft durch die Begründung der „Musikbibliographischen Kommission" ein großes Verdienst, indem sie mit derselben ein Organ schuf, das geeignet ist, den jeweiligen Stand der musikbibliographischen Arbeiten aller Bibliotheken zusammenzufassen und neue Aufgaben der Bibliographie und Organisationsfragen für die Zukunft vorzubereiten.

Dem Zusammenwirken der Fachgelehrten aus dem Kreise der Internationalen Musikgesellschaft und dem unterstützenden Mitarbeiten der verantwortlichen Stellen an den Musikbibliotheken verdanken wir heute schon das gedeihliche Vorwärtsschreiten der ersten Frucht internationalen Zusammenarbeitens auf dem Gebiete der Musikgeschichte, des „Corpus scriptorum de musica".

Und wenn wir heute sehen, daß die Forderung, die Kretzschmar schon vor Jahren erhob, die Stellen der Vorsteher der musikalischen Abteilungen der großen Bibliotheken mit Fachmusikbibliothekaren zu besetzen und die diesbezügliche Resolution auf dem Wiener Internationalen Musikkongreß bereits vielerorts in die Tat umgesetzt wurde, wie die Namen des Kretzschmar-Schülers Springer, der in Berlin mit Altmann an Stelle des verdientvollen Kopfermann tätig ist, eines Schwartz in Leipzig, des Adler-Schülers Lach in Wien, des in Deutschland vorgebildeten Sonneck in Washington, Ecorchevilles in Paris, Squires in London, Wotquennes in Brüssel, Gasperinis in Parma, sowie des Verfassers selbst als Sandberger-Schüler in München — um nur die größten Musikbibliotheken anzuführen — beweisen, wenn wir beachten, daß in diesem Jahre zum ersten Male von Schwartz in Leipzig auf dem „Bibliothekartag" dortselbst ein Vortrag „Über Musikbibliotheken" gehalten werden konnte, so dürfen wir wohl dankbar die Dienste anerkennen, die die Musikbibliotheken der Musikbibliographie geleistet haben. Und doch bleiben die Musikbibliotheken der Musikbibliographie noch manche Unterstützung und Förderung schuldig.

Noch nicht an allen Bibliotheken existieren moderne, dem heutigen Stand der exakten musikbibliographischen Forschung entsprechende Kataloge — geschweige, daß alle gedruckt wären.

Doch letzteres ist nicht allen Bibliotheken möglich. Hier entscheidet letzten Endes die Geldfrage.

Und nicht alle Bibliotheken sind in der glücklichen Lage, auch für ihre Musikabteilungen solch opulent ausgestattete Kataloge drucken zu lassen, wie z. B. die letzten der Nationalbibliothek in Paris, der Bibliothek des British Museum in London, der Library of Congress in Washington oder die neuen italienischen Kataloge der „Associazione dei musicologi italiani".

Die sachlichen Fonds der Bibliotheken sind zwar fast alle, wie oben erwähnt, in den letzten Jahren erhöht worden, aber die Summen reichen an den großen Bibliotheken keineswegs aus, um der Frage der Drucklegung aller Kataloge nähertreten zu können.

Dies muß man gerechterweise berücksichtigen.

Aber auch an den Bibliotheken, wo zwar keine gdruckten, wohl aber handschriftliche Kataloge über die Bestände der Musikabteilungen bestehen, erfüllen die vorhandenen noch keineswegs alle heute schon den Zweck, den die Musikbibliographie zu ihrer Förderung verlangen könnte.

Unbedingt erforderlich an jeder Musikbibliothek ist das Vorhandensein eines alphabetischen Personalkataloges nach Autoren bzw. anonymen Schlagwörtern, und zwar über alle Bestände, über die vorhandenen Musikhandschriften, Musikbücher und Musikalien, nach den exakten, dem Stand der heutigen Bibliothekswissenschaft entsprechenden Grundsätzen.

Hier müßten viele kleinere Bibliotheken noch dem Beispiel der großen Musikbibliotheken folgen, die ja heute wohl alle, zum Teil bereits gedruckte, mustergültige alphabetische Kataloge besitzen.

Doch dabei dürfen wir nicht stehen bleiben.

Die Bibliographie verlangt heute von den Bibliotheken neben den Personalkatalogen auch systematische Realkataloge nach dem jeweiligen Stand der Wissenschaft.

Und auch hier gehen bereits die großen Musikbibliotheken voran.

Die Kgl. Bibliothek in Berlin hat für ihre Musiksammlung einen mustergültigen Realkatalog angelegt und auch die kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München ist dem Beispiel Berlins gefolgt und hat, wie für ihren Gesamtbestand die Neuanlegung des allgemeinen Realkataloges, so auch für die Musikabteilung die Anlegung eines Fachrealkataloges über alle Bestände in Angriff genommen, von dem bereits der die Musikbücher umfassende Teil beendet, der Musikhandschriftenkatalog in Arbeit ist.

Wünschenswert wäre es, wenn in absehbarer Zeit alle oder wenigstens zunächst die größeren Musikbibliotheken diese von der Musikbibliographie zu fordernde Facharbeit erfüllen würden.

Wenn einmal alle Musikbibliotheken der musikalischen Kulturländer solche mustergültige Kataloge besitzen und auch durch die erstrebenswerte Erhöhung der für die betr. Musikabteilungen an den Bibliotheken anfallenden Ankauffonds die nötigen Ergänzungen an Lücken und Anschaffungen von Novitäten in den Beständen abgeschlossen sein werden, dann erst wäre für die Musikbibliographie der ersehnte Zeitpunkt gekommen, wo man an die definitive Inangriffnahme des dringend notwendigen „Eitner redivivus" auf Grundlage der für die Zwischenzeit so verdienstvollen „Miscellanea Musicae bio-bibliographica" oder wohl gar an die Schaffung eines musikbibliographischen Gesamtkataloges, wie ihn die Pariser Sektion der Internationalen Musikgesellschaft fordert, herantreten könnte.

Bis dahin müßten alle einschlägigen Faktoren, Musikbibliographen und Musikbibliotheken, fortschreiten auf dem Wege zur Förderung unserer Disziplin durch Mitarbeiten jedes einzelnen der hierzu Berufenen.

Verheißungsvoll für die Zukunft sind jedenfalls Anregungen, wie sie uns — und dies möge zum Schluß zu erwähnen sein — Seiffert in diesem Jahre mit dem Vorschlag der Begründung eines „Archives für deutsche Musikgeschichte" in Berlin gibt in seiner Rede, gehalten bei der Feier des Allerh. Geburtstages S. M. des deutschen Kaisers am 27. Januar ds. Js. in der Kgl. Akademie der Künste zu Berlin.

Ich möchte diesen Plan, der geeignet ist, alle umfassenden bibliographischen Einzelarbeiten für die deutsche Musikgeschichte in einem Archiv als zentrale Auskunftsstelle im Anschluß an die „preußische musikgeschichtliche Kommission zur Herausgabe von Denkmälern deutscher Tonkunst" in Berlin zu sammeln, der Unterstützung warm empfehlen.

Wäre doch - um nur ein markantes Beispiel anzuführen — gerade ein solches zentrales Archiv der richtige Ort für die so wichtige Sammlung und Evidenthaltung der Faksimileneudrucke, wie sie die Musikbibliotheken in neuerer Zeit begrüßenswerterweise von ihren seltensten Handschriften und alten Drucken immer häufiger publizieren.

Würden sich die übrigen Länder für ihre einschlägigen musikhistorischen Arbeiten gleichfalls in einem derartigen Institut zentralisieren, so wäre ein beträchlicher, weiterer Schritt vorwärts geschehen auf dem Gebiete unseres gemeinsamen Zusammenarbeitens im Dienste der Musikbibliographie und damit der gesamten Musikwissenschaft.

Nachwort: Die obigen Ausführungen wurden von dem Verfasser als Vortrag auf dem letzten Internationalen Musikkongreß in Paris kurz vor dem Beginne des Weltkrieges 1914 gehalten. Der Verfasser beließ dieselben in dem damaligen Wortlaut, um das historische Interesse zu wahren. Die Zukunft wird auch hier nach dem Bankrott des Internationalismus auch auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft den oben ausgesprochenen Idealen unserer Musikwissenschaft auf nationalen Wegen dienen müssen. Möge auch hier die deutsche Musikwissenschaft mit Gelehrten wie Adler, Kretzschmar, Riemann und Sandberger an der Spitze, die Führung übernehmen.

Einen verheißungsvollen Anfang nach dieser Richtung hat dank der verständnisvollen, persönlichen hochherzigen Stiftung durch den

reg. Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe das mitten im Kriege am 1. Oktober 1917 begründete „Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E." zu Bückeburg gemacht, das nach seinen Satzungen als neue Zentrale für musikbibliographische Arbeiten unter der fördernden Mitarbeit der deutschen Musikbibliotheken und musikwissenschaftlichen Seminare der Universitäten der geistige Sammelpunkt für alle mit dem Erlöschen der „Internationalen Musikgesellschaft" ins Stocken geratenen diesbezüglichen Forschungsarbeiten auf dem Gebiete unserer Musikwissenschaft unter der fachmännischen Leitung von Professor Dr. Rau zu werden verspricht.

Für die deutschsprachlichen Gebiete hat die am 21. Dezember 1917 gegründete „Deutsche Musikgesellschaft" unter Kretzschmars bewährter Leitung für alle Aufgaben der Musikwissenschaft wieder die Führung übernommen. Sie ist berufen, dank der auch während des Weltkrieges nicht rastenden Arbeit der Deutschen Musikgelehrten in ihrer vorbildlichen Organisation auf nationaler Grundlage die Fäden in der Weiterentwicklung unserer Wissenschaft wieder anzuknüpfen, die mit der Auflösung der „Internationalen Musikgesellschaft" verloren zu gehen drohten. G. S.

Ein Bericht über den Turiner Mordanfall auf Alessandro Stradella.

Von

Alfred Einstein, München.

In den letzten Regierungsjahren Ferdinand Marias und den ersten Max Emanuels war der bayerische Vertreter am Turiner Hofe der kurfürstliche Rat und Geheimsekretär Johann Bartholomäus Schalck, dessen wöchentliche Berichte in die Heimat sich nicht eben durch besondere geschichtliche Bedeutsamkeit auszeichnen. Die politische Konstellation und die unwürdige Vernachlässigung, die Schalck namentlich unter Max Emanuel von München aus erfuhr, war nicht dazu angetan, den Gaben des bayerischen Residenten ein glänzendes Feld zu eröffnen; dafür malen seine Berichte ein anschauliches Bild vom Leben am savoyischen Hofe während der Regentschaft der Herzogin-Witwe Maria Giovanna Battista von Nemours, und sind ein in jener Zeit seltenes Beispiel verhältnismäßig reiner deutscher Sprache.

Zu den kulturell denkwürdigen Geschehnissen, deren Überlieferung wir Schalck verdanken, gehört der Mordanfall auf Alessandro Stradella, der damals in ganz Europa gewaltiges Aufsehen erregte, und Stradellas Namen (namentlich seit Flotows gleichnamiger Oper) bis heute einen Ruhm gesichert hat, die seine Werke — zumal seine charaktervollen Kammer-Kantaten und Duette — ebenso verdienten wie sein ungewöhnliches Schicksal. Schalcks Schilderung ist auch dem jüngsten Biographen Stradellas [1]) verborgen geblieben, obwohl sie als unbefangenste und unmittelbarste aller bekannten Darstellungen gelten muß. Sie sei deshalb hier wortgetreu wiedergegeben [2]).

* * *

[1]) Heinz Heß, Die Opern Alessandro Stradellas. Leipzig 1906.

[2]) Geh. Staats-Archiv, K. Sch. 290, 6.

(Turin, 31. Juli 1677). . . . „diser Tagen ist ein Nobilis Venetus Contarino genant mit einem seiner Befreindten hier ankommen, haben bey M: (adama) R: (eale)[1] audientz gehabt. Man sagt er seye nacher Turin kommen seine maistresse einzuhollen, welche von einem Musico so er in seinem Haus entretenirt verführt worden. Dise zwey Personen sollen dem Contarino bey 10000: Ducaten Wert in Kleinodien vnnd dergleichen weg genommen haben; seindt in Turin erfragt worden, alwo das Medel sich zu den Klosterfrauen, der musicus aber in ein Kloster retirirt. Die Nobiles Veneti sind schon wider nacher Hauß, waß sye aber auf ihr Anbringen für einen Bescheid bekommen, hab ich noch nit erfragen können."

(7. August 1677) „des Contarino Medel, so mit dem gemeldten Musico darvon gezogen, disponirt man, daß sye solle im Kloster verbleiben. Sye haben dem Contarino weiters nichts abgetragen, sondern was sye von Edelgesteinen vnnd dergleichen mitgenommen, seind lauter Sachen gewesen, so ihr von dem Contarino geschenckt worden. Solle yber 2 in 3000 Ducatoni nicht importiren. Der Musicus ist wider in Freyheit vnnd hat sich nur wegen der Venetianer Gegenwart alhier im Kloster aufgehalten."

(16. Oktober 1677) „Eur Churfrt. Dl: werden auß meinem vnderthenigsten Bericht vnderm letzten Julyi gnedigst vernommen haben, waß gestalten ein Nobilis Venetus mit Nahmen Contarino nach Turin kommen vnnd aldorten bey M: R: starck angehalten, sye wolle ihme doch seine maistresse so von einem vornemen Musico Stradelle genant verführt worden vnnd sich hier à Ste. Magdalaine im Closter aufhalt, gnedigst einhendigen lassen. Waß M: R: ihme zur Antwort geben, hat man aigentlich nicht wissen können, allain scheint daß der Contarino nicht mit satisfaction von hier abgereist seye, weillen sich vergangnen Sontag in Torino zugetragen, daß der Stradelle welcher im Brauch hate täglich seine Maistresse im Closter zu besuchen, wie er vergangnen Sontag zwischen 5 vnnd 6 Uhr abents nacher Hauß gehen wollen, ist er von zwey vnbekanten vnnd allem Vermueten nach von dem Contarino angestellten personnen alla piazza di S: Carlo angebast worden, welche sich nach 2 oder 3 ihme gegebenen tötlichen Wunden in des frantzösischen Gesandten [Marquis de Villars] Pallast (so nicht weit davon retirirt, alwo sye sich bis dato wie man durchgehents sagt befinden sollen. Yber das hat man gleich die Thor sperren lassen vnnd aller Orthen Schildtwachen gesetzt auff diese Delinquenten zu bassen; M: R: ist sehr ybel zufriden, daß dergleichen Casus sich in Turin craignet mit einem, der sich vnder ihre protection geben, vnnd will man sagen sye habe an den König geschriben, damit Er dem Gesandten

[1]) Madama Reale ist die Herzogin-witwe

befelchen mechte, diese Leith der Justice einzuhändigen, wan sye nit villeicht vnderdessen hinauß practicirt werden. den Stradelle anlangent, hofft man, er wirdt dauon kommen."

(30 Oktober 1677) . . . , den 27. ware des Cardinals [d'Estrée] In-, tention nacher Pignerol zugehen, so hat er aber disc Reis dermahlen vnderwegen gelassen, vnnd ist der frantzösische Gesandte dorten gewesen, wohin er, wie das Geschrey gehet, die 2 Delinquenten, welche den Stradelle assassinirt, solle geliffert vnnd also saluirt haben, wie es dan zu glauben, weillen nunmehr die Wachten vnder den Thoren, item auf den ramparts abgeschafft vnnd iederman frey aus vnnd ein gehen kan. Welches auch mehrers durch dasjenige, so den folgenten Tag darauff im Cabinet vorbeygangen, confirmirt wirdt; indem der Gesandte zwar im Cabinet erschienen, M: R: aber sich etwas kaltsinnig gegen ihme erzaigt, in deme sye ihn nit wie andermahl seinen posto bey den Capitainen des Gardes, alwo er sonsten pflegt zu stehen, zu nehmen eingeladen hat. Welches der Gesandte gemerckt vnnd sich aus dem Cabinet gemacht mit Meldung gegen etlichen Damen „Es gehe heut zimlich kalt im Cabinet zu", oder wie der Frantzos sagt „Il fait bien froid à ce soir dans le Cabinet". Das seind seine formalia gewesen; wie er dan göstert noch nit bey Hoff gesehen worden."

(6. November 1677) „den frantzösischen Gesandten betreffent, hat er widerumb angefangen den Hoff zu practiciren, vnd ist vergangnen Dinstag wider das erstemahl in der Camera di Parada bey der Music erschinen, nach dem er mit M: R: in Praesentz des Cardinals d'Estrée geredt vnnd seine Ursachen, warumb er mit den bewusten beeden Delinquenten also verfahren, vorgebracht, ist also diser Handel wider gestilt, vnnd so wohl der Gesandte alß die Gesandtin von derselben Zeit her im Cabinet gesehen worden. Etliche seind der Mainung, er miesse ordre vom König gehabt haben dieselbe hinaus zu practiciren: man weis nichts aigentliches davon. Interim seind sye saluirt; vnnd ist alles Wachten vnnd Aufsehen vergebens gewesen, so M: R: haimblich sehr verdriessen thuet."

Juan Esquivel.

Ein unbekannter spanischer Meister des 16. Jahrhunderts.

Von

Albert Geiger, Weilheim.

In der reichhaltigen Musikbibliothek des Rosenthalschen[1]) Antiquariats zu München befindet sich ein wertvolles, der Literatur bisher unbekanntes Chorbuch, das 253 Seiten Notentext umfaßt und zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Salamanka bei dem niederländischen Druckereibesitzer Artur Taberniel erschien. Das Werk ist betitelt: ‚Missarum Ioannis Esquivelis in alma ecclesia civitatensi portionarii, et cantorum praefecti, liber primus; superiorum permissu, Salmanticae, ex officina typographica Arti Taberniel Antverpiani, anno a Christo nato MDCVIII'. Der dilettantenhafte Kupferstich des Titelblattes ist links unten mit Estorga, dem Namen eines unbekannten spanischen Meisters signiert und zeigt den Komponisten als einen im kräftigen Mannesalter stehenden Geistlichen bei Verrichtung einer Andacht (s. Abb.). Die Indexseite enthält zwei unbedeutende Barockvignetten, die sich auf die Geburt Christi beziehen (s. Abb.). Die Endfolie trägt die Notiz: ‚Salmanticae excudebat Artus Tabernelius Antverpianus'. Bemerkungen über Dedikation fehlen. Den Titelworten gemäß bekleidete also unser Spanier Juan Esquivel im Jahre 1608 an der Kathedrale zu Salamanka die Stelle eines ‚Racionero' in Verbindung mit dem Kapellmeisteramt. Da unser Chorbuch den Komponisten durchwegs Johannes Esquivel nennt, müssen wir die Bezeichnung Esquivel Navarro, wie

[1]) Der Verfasser vorliegender Studie möchte dieserorts für die gütige Bereitstellung des erwähnten spanischen Chorbuches dem Herrn Antiquar Rosenthal den gebührenden Dank aussprechen.

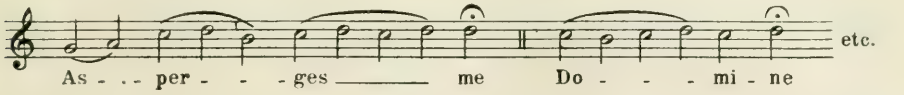
IHS
Sancta & immaculata virginitas
cuibus te laudibus efferam nescio

sie uns im Rosenthalschen Musikkatalog auf S. 63 begegnet, als willkürlich ablehnen. Eine Identifizierung des salmantinischen Meisters mit Juan Navarro, dem angeblichen Schüler des Morales, läßt sich auch aus stilkritischen und chronologischen Erwägungen nicht rechtfertigen. Die Stücke des Juan Navarro, wie sie die Lira sacro-hispana Eslavas und die alten musiktheoretischen Kompendien eines Lorente und P. Martini überliefern, tragen im allgemeinen den Charakter strengster Herbheit an sich, indes die Kompositionen des Esquivel geschmeidiger sind und dem harmonischen Wohlklang oft erstaunliche Zugeständnisse einräumen. Bezüglich der chronologischen Bedenken, die eine Identifizierung unseres Musikers mit Juan Navarro in Frage stellen, ist zu bemerken: Der nach Saldoni und Eslava 1545 geborene Juan Navarro stand am Ende seiner Tätigkeit oder hatte das Irdische schon gesegnet in dem Zeitpunkt, da Esquivel mit der Herausgabe seines ersten Messenbuches das kompositorische Schaffen erst begann. Möglicherweise ist unser Komponist der bei Morphy und Menendez y Pelayo erwähnte Juan Esquivel Navarro, der sich in einem Traktat des Jahres 1642 über die Schönheiten des höfischen Tanzes und die Unsitten der Volkstänze ‚vezino y natural de la ciudad de Sevilla' nennt. Die spanische Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts weiß von einer weitverzweigten Künstlerfamilie zu berichten, welche den Namen unseres Kirchenkomponisten trägt, in Sevilla ihren Stammsitz hatte und der andalusischen Malerschule einen nicht unbedeutenden Meister in der Person des Miguel Esquivel bescherte. Vielleicht gehört unser Komponist dieser Sevillaner Künstlerfamilie an; dann könnte er seine musikalische Elementarbildung von Guerrero empfangen haben. Bedeutende künstlerische Anregungen dürften unserem Meister sicher in Salamanka zuteil geworden sein, um so mehr als an der Hochschule dieser Stadt zu Ende des 16. Jahrhunderts so tüchtige Kräfte wie Salinas und Clavigo wirkten. Die Titelfolie bezeichnet unser neuentdecktes Chorbuch als ‚liber primus' des Esquivel. Ob das Glück des Zufalls uns auch noch weitere Messenbände des erwähnten Spaniers in die Hände spielen wird?

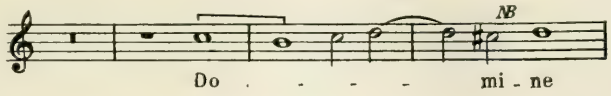
Nun zum Inhalt des Rosenthalschen Messenkodex:

In der katholischen Liturgie wird der sonntägliche Hauptgottesdienst, soweit er nicht in die österliche Zeit fällt, bekanntlich mit dem achten Vers des vierten Bußpsalmes, dem sogenannten Asperges eingeleitet; daher steht eine Komposition über diese uralte Antiphon an der Spitze des Esquivel-Messenbuches. Die für vier gemischte Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) gesetzte Antiphon ist nicht durchkomponiert; es wechseln für die einzelnen Abschnitte cantus planus und vokale Polyphonie. Der

mixolydische Charakter der dem spanisch-mozarabischen Ordinarium entnommenen Choralweise:

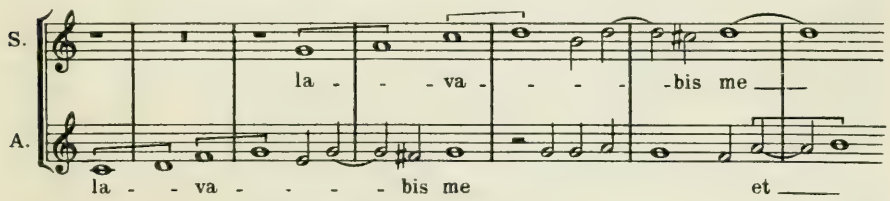


wird nicht rein bewahrt; denn das Subsemitonium erscheint nicht nur beim authentischen Schluß, sondern auch bei der Kadenz der Oberdominante:

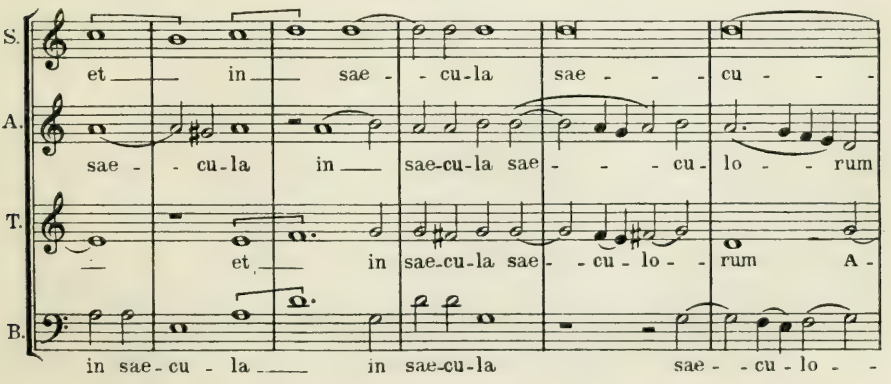


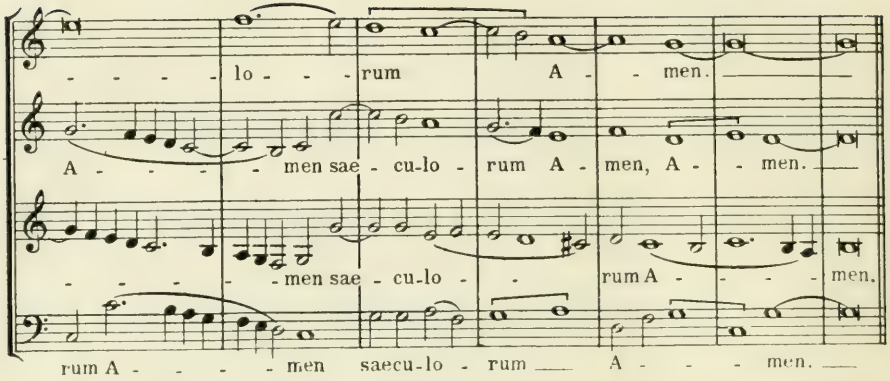
ein Beweis für das entschwundene Ansehen der strengen Diatonik der Kirchentöne um die Wende des 16. Jahrhunderts.

Träger des Cantus firmus ist der Diskant; die übrigen Stimmen, welche die Choralmotive bald in freier Weise verarbeiten, bald notengetreu und in rhythmischer Verschiebung imitatorischen Zwecken dienstbar machen wie im Anfangssatz bei der Stelle ‚Lavabis me‘:

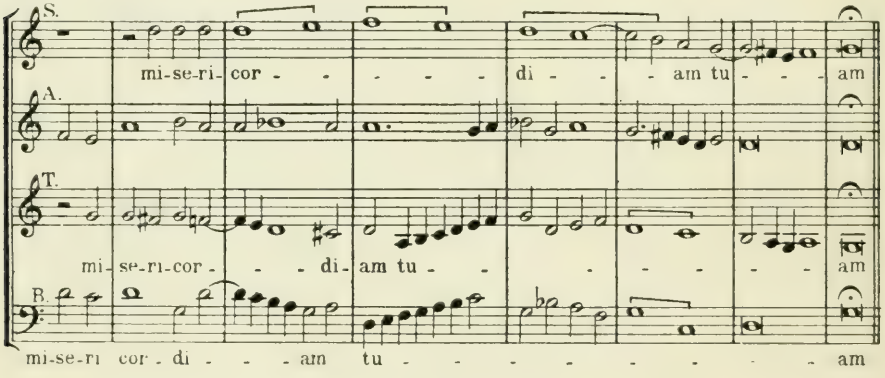


ordnen sich in geschickter Gestaltung dem dominierenden Cantus firmus unter; man betrachte in dieser Beziehung die Schlußpartie:

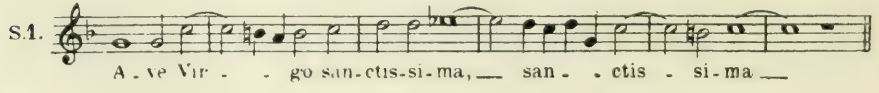




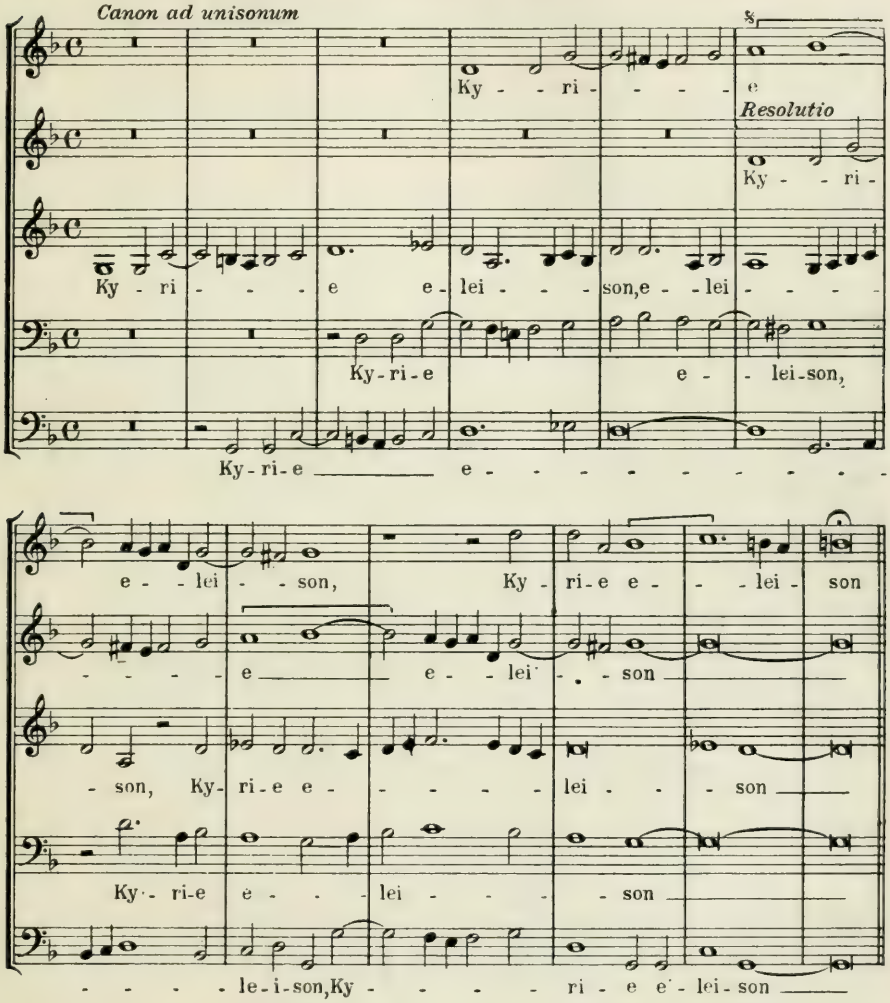
An die Meister von Sevilla erinnert die Situationsschilderung bei dem Textwort ‚Misericordia' und der archaische Schluß in der Tonika mit ausgelassener Terz:



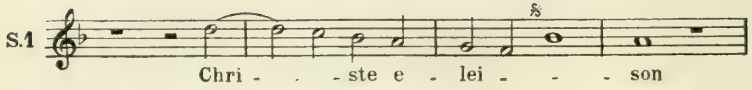
In der fünfstimmigen Missa ad Modulum: ‚Ave Virgo sanctissima', einer Parodiemesse, zu deren Cantus firmus die genannte Marienantiphon als Vorlage dient, halten niederländische Kunstfertigkeit und spanische Natürlichkeit einander das Gleichgewicht. Die beiden äußeren Stimmen Cantus I und Cantus II singen fast in allen Teilen der Messe einen Kanon im Einklang; nur die dreistimmigen Sätze des Crucifixus und des Benedictus sowie das Schluß-Agnus Dei fügt den fünf Stimmen noch eine sechste Stimme hinzu und bringt wiederholt in der Oberstimme nicht nur die Originalweise des Cantus firmus, sondern auch deren Antiphonaltext.



Die Kyriesätze sind knapp gehalten, da sie offenbar im Wechsel mit dem Choral des Ordinarium gesungen wurden. In der ersten Kyrie-Invokation verarbeitet der Komponist den in allen Stimmen oft notengetreu wiederkehrenden Modulus zu einem überaus durchsichtigen vokalen Gewebe — einem Kabinettstück polyphoner Meisterkunst.

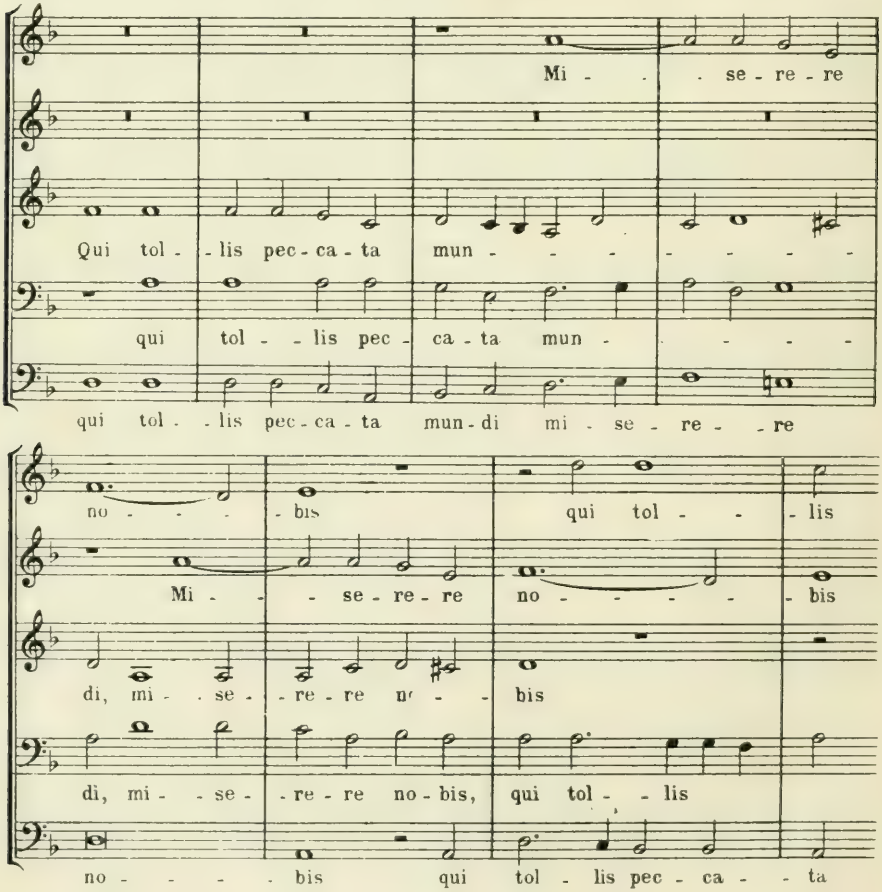


Von der stilistischen Gedrungenheit und Ebenmäßigkeit wie das Anfangskyrie ist auch die letzte Kyriepartie und das ‚Christe', welches geschickt verwendet das hexachordähnliche, dem Ordinarium B. M. V. entlehnte Motiv:

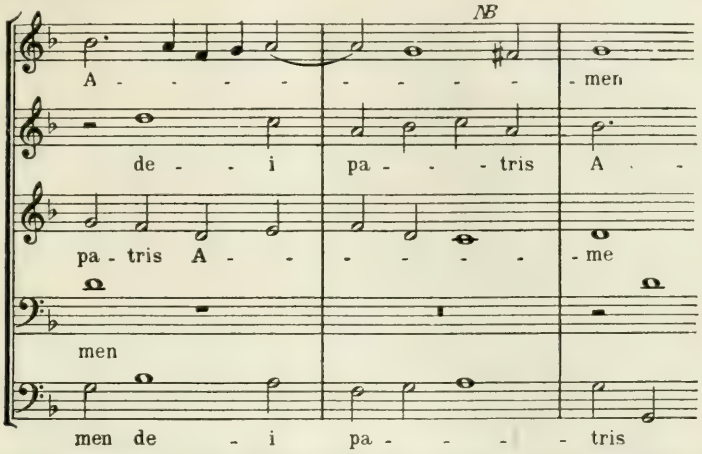


ein Motiv, das fast an die Anfangsmelodie der Dufayschen Messe ‚Se la face ay pâle' erinnert.

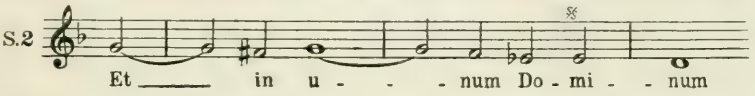
Im Einleitungssatz des Gloria setzt der Superius I. sogleich mit dem Cantus firmus ein, den die zweite Diskantstimme nach zwei Takten notengetreu im ‚Canon ad unisonum' wiederholt; die übrigen Stimmen imitieren in gewissen Abständen das Choralmotiv mehr oder weniger frei. Die Textworte ‚gratias agimus tibi' sowie ‚filius patris' erhalten das oben zitierte Christe-Motiv. Stimmungsvoll und innig ist das ‚Qui tollis peccata mundi' komponiert; man beachte die der Situationsschilderung dienenden homophonen Klänge und die den Ernst der Bitte veranschaulichenden Kadenzierungen in der dorischen Tonart bei ‚Miserere nobis':



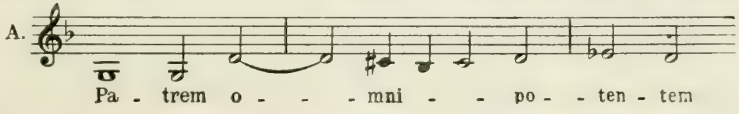
An das spanische Kolorit eines Vitoria erinnert folgende Stelle in den Schlußtakten des Gloria:



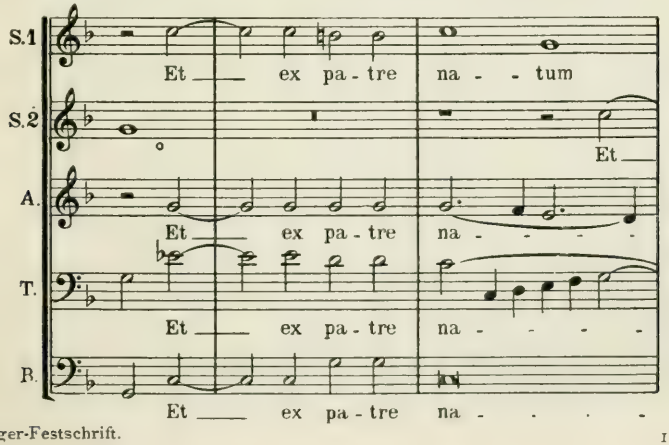
Zu Beginn des Credo erscheinen die Stimmen in folgender Gruppierung: die beiden Diskante verarbeiten im Canon ad unisonum das Motiv:



Alt, Tenor und Baß imitieren in rascher Aufeinanderfolge die Choralweise:

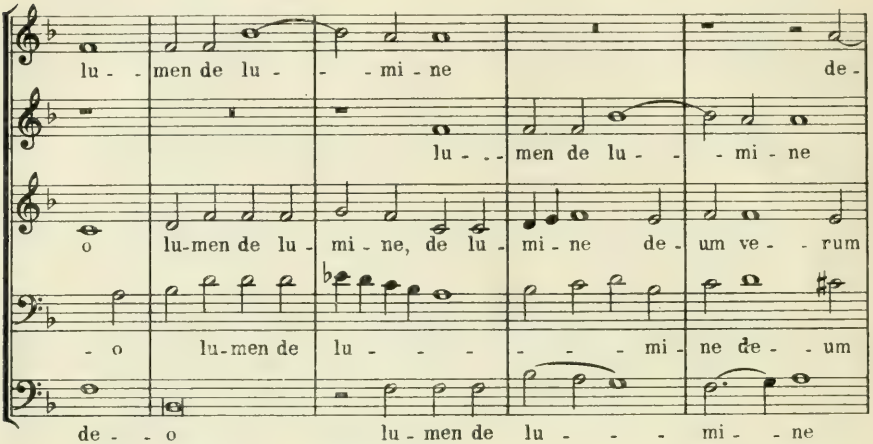


Beim ‚Et ex patre' vereinigen sich die Stimmen mit Ausnahme des Cantus II., welcher pausiert, zu einer kurzen homophonen Partie:

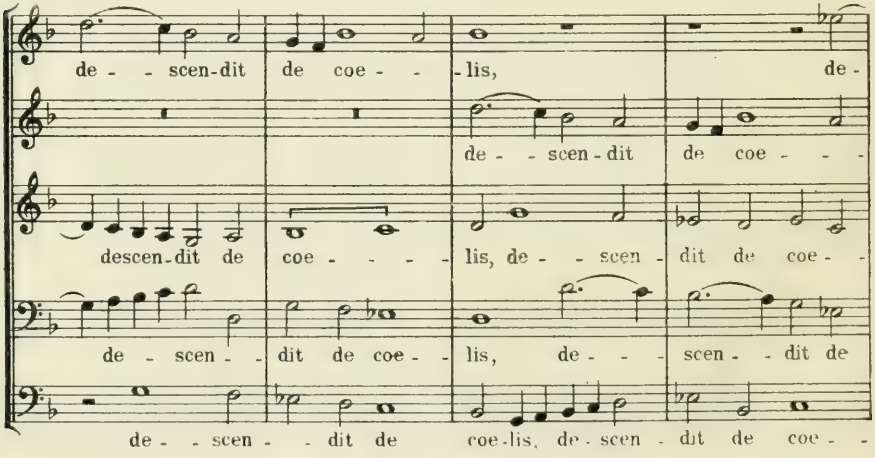


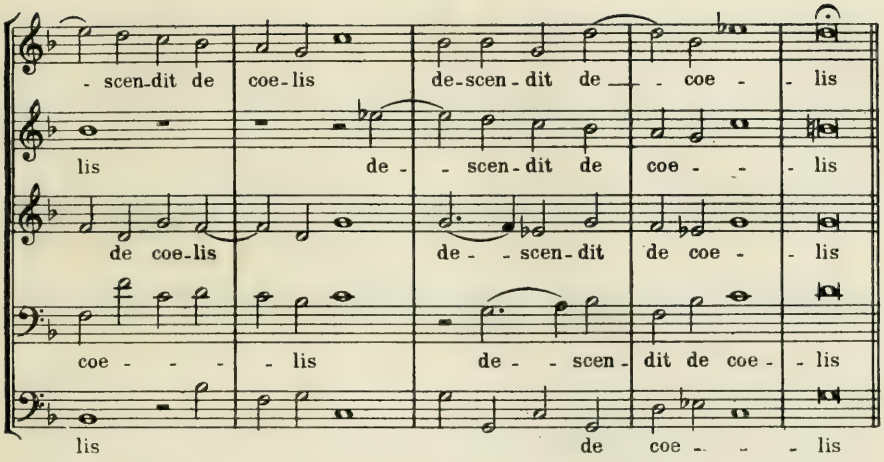
Auch die Stelle ‚lumen de lumine' „Licht vom Lichte" sucht der Komponist dadurch hervorzuheben, daß er die polyphonen Stimmen zu einer schönen Akkordik zusammentreten läßt.

Hier das Beispiel:

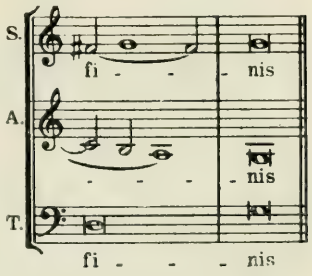


Die melodische Linie schließt sich im allgemeinen eng an den Text an; auf lange Silbenquantitäten kommen lange Noten, auf kurze kleinere Notenwerte. In schillernder Pracht und spanischer Feierlichkeit zeigt sich die Schlußpartie des ersten Credoabschnittes, in welcher das Herabsteigen des Gottessohnes vom Himmel in plastischer Weise ausgemalt wird. Ich kann nicht umhin, diesen für Spaniens Polyphonie so charakteristischen Schlußsatz wegen seiner eigenartigen traumhaften Klangwirkungen hier anzuführen:

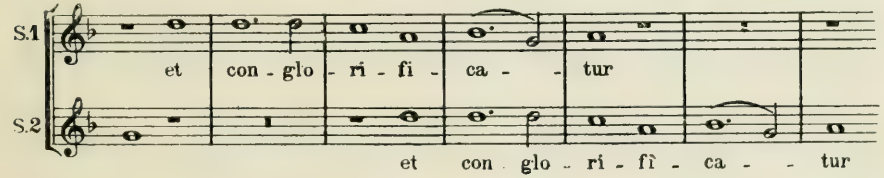




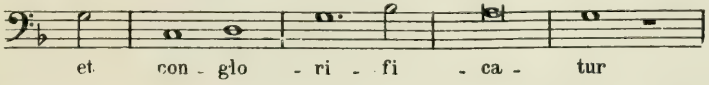
Wie trefflich versteht es manchmal der Komponist, seine Musik dem Gefühlswerte des Textes unterzuordnen; man studiere in dieser Beziehung den Endtakt des ganz archaistisch gehaltenen dreistimmigen Crucifixus, wo der Einklang bezw. die leere Oktav die Festigkeit und ewige Dauer des Gottesreiches schildern soll:



Man beachte auch das in breiten, feierlichen Rhythmen einherschreitende Motiv der Diskantstimmen

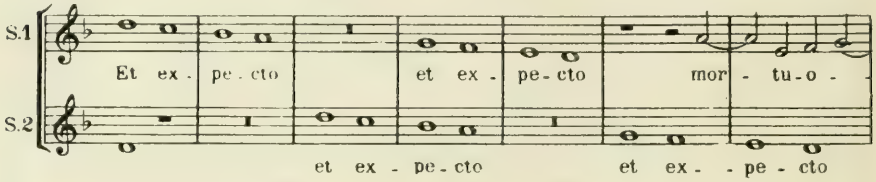


und das festgefügte breitausladende Gegenthema im Baß:

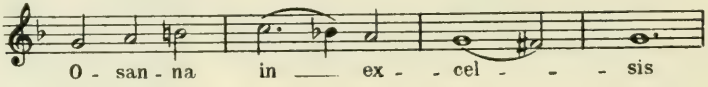


Ich glaube, die Verherrlichung des hl. Geistes in der der Trinität gebührenden Weise kann musikalisch kaum eindringlicher dargestellt werden als mit diesen feierlich-majestätischen Rhythmen. Endlich möchte ich

noch auf eine andere reizvolle Tonmalerei im Credo aufmerksam machen, auf die Stelle ‚Et exspecto', in der die gemessenen Rhythmen des in Tetrachorden abwärts steigenden Christe-Motivs das feste, zuversichtliche Hoffen des Christen auf ein ewiges Leben zum Ausdruck bringen sollen.



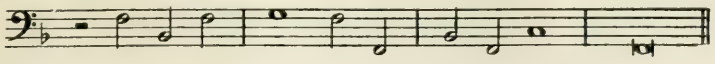
Das Sanktus ist außerordentlich kurz; es zählt nur 16 Takte; das Osanna erinnert bezüglich seiner hüpfenden Rhythmen an die spanischen Volksweisen der Villancicos.



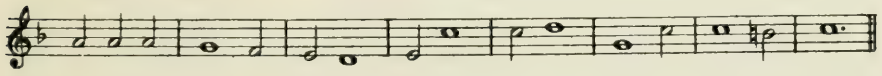
Das dreistimmige Benediktus weist eine ähnliche Struktur auf wie das dreistimmige Crucifixus. Wie dort beginnen auch hier die beiden Unterstimmen Alt und Tenor mit einem eng begrenzten Choralmotiv; der Oberstimme fällt nach zwei Takten die Aufgabe der Nachahmung zu. Das erste Agnus Dei verwendet im Anfangssatz ein Motiv wie zu Beginn des Gloria; Alt und Tenor antworten mit einem Gegenthema, das ebenfalls dem Gloria entnommen ist; der Baß bringt eine frei kombinierte Melodie, die zuweilen in auf- und absteigenden Hexachordläufen sich ergeht und Sprünge in die Oktave liebt. Daß im zweiten Agnus Dei dem Cantus firmus ausnahmsweise der alte marianische Antiphonaltext unterlegt wird und die Zahl der Stimmen um eine vermehrt erscheint, ist schon gesagt worden.

Nach der Marienmesse ‚Ave Virgo sanctissima' überrascht uns Meister Esquivel mit einer ganz einzigartigen sechstimmigen Missa ‚Batalla'. Messen dieser Gattung waren in der damaligen Zeit keine Seltenheit. Wir wissen, daß Vitoria, der berühmte Landsmann und Zeitgenosse des Esquivel, im Auftrage des spanischen Königs Philipp III. eine Batallamesse ‚pro victoria' komponierte. Professor Wagner, der verdienstvolle Forscher auf dem Gebiete der musikhistorischen Messen, zweifelt allerdings an der Echtheit dieser Siegesmesse; denn er mag nicht recht glauben, daß der konzertierende Stil schon so früh Wurzeln schlagen konnte. Wer

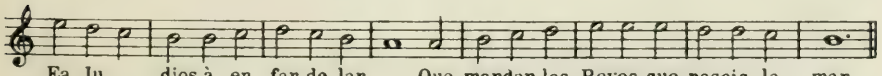
nun die Missa Batalla des Esquivel kennt, wird schwerlich die Originalität der Missa pro Victoria in Abrede stellen; denn die Siegesmesse des Esquivel, die vielleicht auf Anregung eines spanischen Großen für eine Friedensfeier oder den Jahrtag einer glücklichen Schlacht gefertigt wurde, steht der gleichartigen Messe des Meisters von Avila an konzertmäßigen Elementen keineswegs nach; man studiere nur die orgelbaßmäßige, kontinuoartige Führung der Grundstimme:



Freilich geht Esquivel in seinem Konzertieren nicht so weit wie Vitoria, der ganze Partien hindurch bis zum Überdruß die Siegesfanfaren erschallen läßt unter Preisgabe einer schönen, edlen Melodik. Esquivel geleitet uns in seiner Festmesse durch den Blütengarten heller, lieblicher Melodien, indes Vitoria in seiner Siegesmesse uns oft durch homophone Wüsten düsterer und monotoner Schlachtfanfaren führt. Kein Wunder, wenn wir Esquivel hinsichtlich der Batalla-Komposition den unbedingten Vorzug einräumen müssen. Das Thema, auf das sich unsere Batallamesse stützt, ist sicher einem spanischen Kriegsvillancico entnommen. Die Melodie dieses Soldatenliedes dürfte wohl am reinsten in der Gloriastelle des ‚Quoniam tu solus' in Erscheinung treten, dann könnte der von Esquivel benützte Villancico ungefähr folgende Fassung haben:

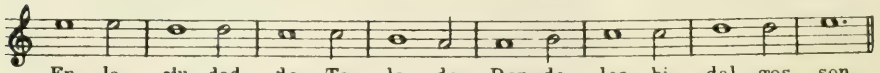


Bei Salinas finden sich uralte spanische Volksweisen von ähnlicher Struktur und Phrasierung; also Lieder, welche eine achttaktige, durch eine Cäsur in zwei Perioden zerlegte strenge Gliederung aufweisen. Beispielshalber zitiere ich nur das anläßlich der Vertreibung der Juden 1492 gesungene Cantorcillo: ‚Ea Judios', welches den Hofmusiker Juan Anchieta zu einer Messe anregte:



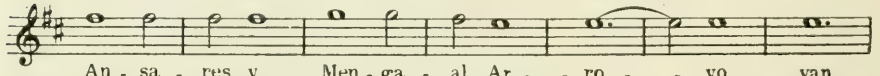
(„Holla Juden packt zusammen; die Könige wollen, daß ihr wandert übers Meer!")

und den wunderhübschen Villancico von den Hidalgos aus Toledo:

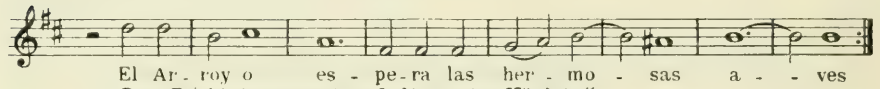


(„In der Stadt Toledo, wo die Edelleute wohnen")

Auch der spanische Liederkodex[1]) des Claudio de la Sablonara enthält villancicoartige Gebilde, welche in architektonischer Hinsicht mit der von Esquivel verwerteten Vorlage anscheinend verwandt sind, so das idyllische Hirtenliedchen ‚Ansares y Menga al Arroyo van' des Juan Blas[2]) und die dazugehörige Copla:



Menga geht mit ihren Gänsen zum Bächlein!



„Das Bächlein wartet auf die netten Vöglein"

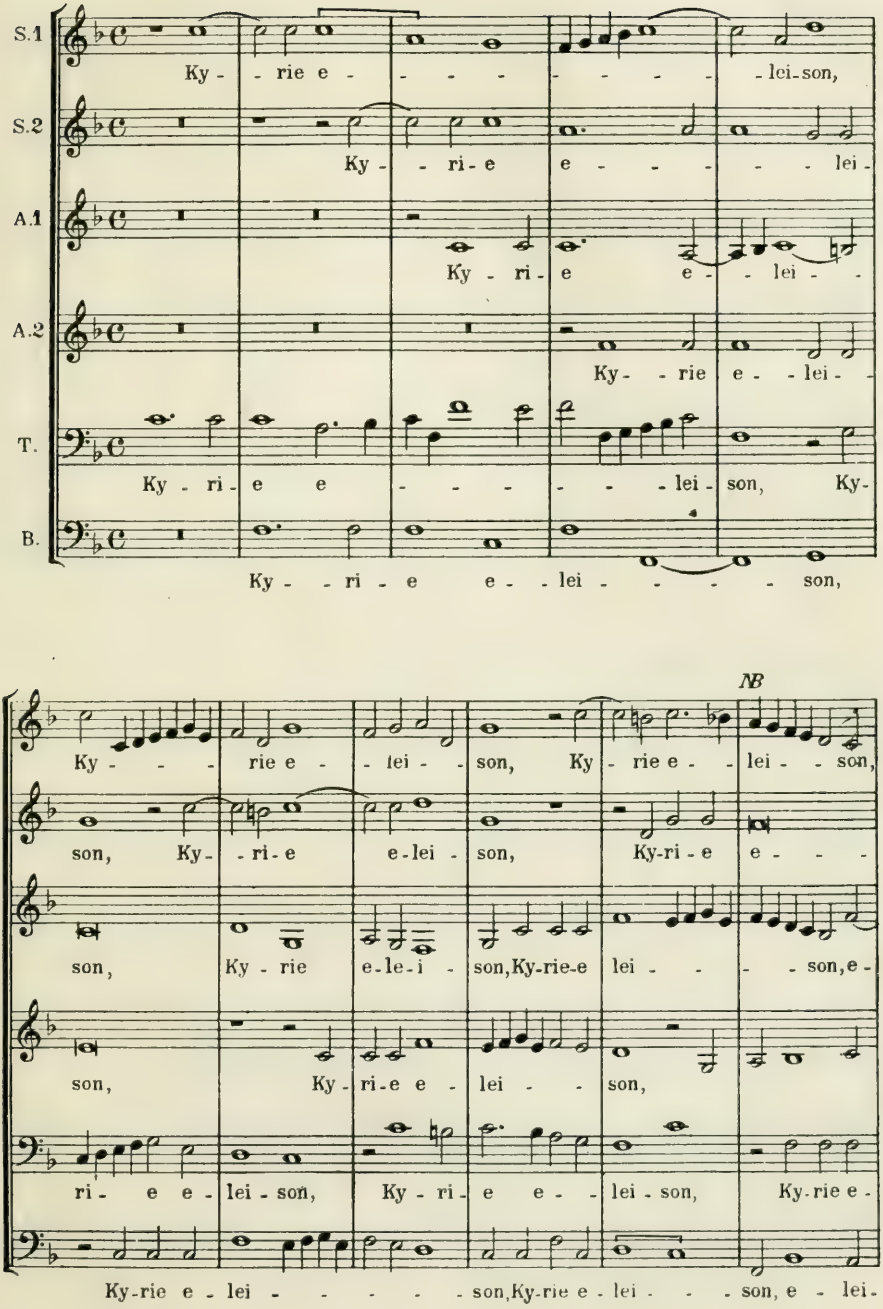
Es sei mir nun gestattet auf den Inhalt dieser prächtigen Siegesmesse, dieser Perle der spanischen Messenkomposition näher eingehen zu dürfen.

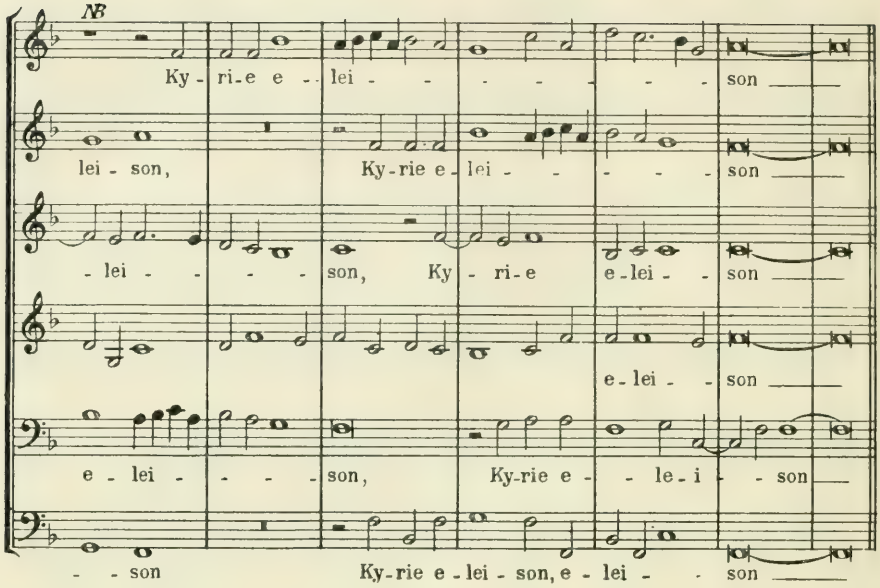
Welch kunstvolles Stimmengewebe bietet uns gleich das gänzlich durchkomponierte Kyrie. Welcher Wohllaut strömt aus diesen herrlichen Weisen; es liegt so etwas von pastoreller Stimmung über diesen friedlichen Melodien; der dem Villancico eigene schlichte Charakter ist in allen Invokationen gewahrt, besonders in der Schlußpartie. Ich lasse zur Illustration des Gesagten hier den Anfangs- und den Schlußsatz folgen:

---

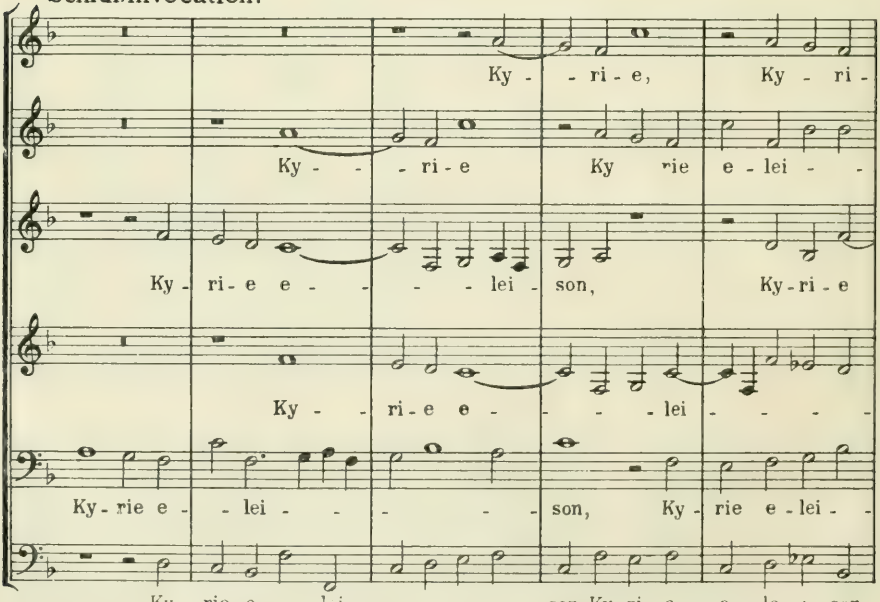
[1]) Der Kodex des Sablonara, eines Hofmusikers Philipp IV., gehört zu den wertvollsten Beständen der Münchner Staatsbibliothek; er enthält 75 2—4stimmige spanische Gesellschaftslieder im Stile der Villancicos; die Kompositionen sind dem Wittelsbachischen Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg und Jülich-Kleve-Berg (reg. 1614—1653) gewidmet.

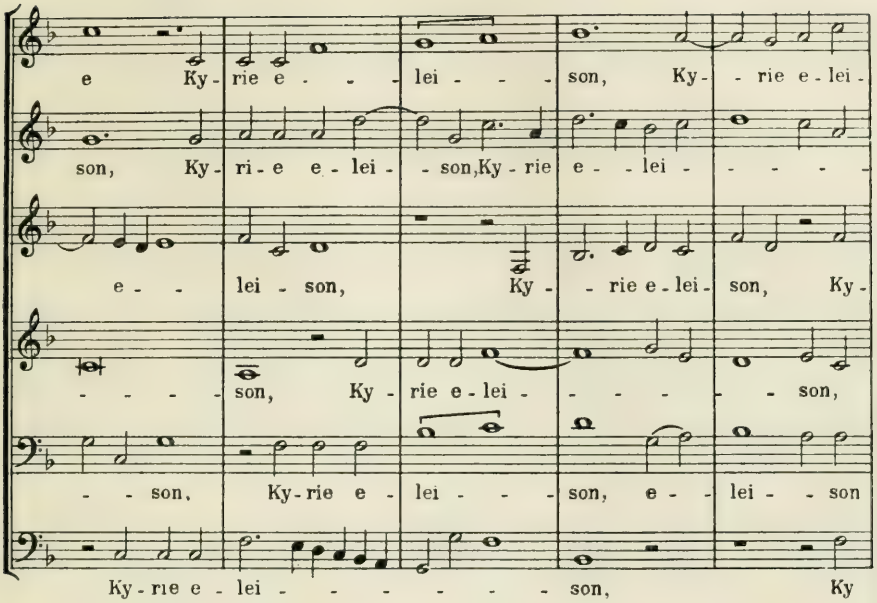
[2]) Juan Blas, Chorist und Harfenspieler der Madrider Hofkapelle, wird von dem Dichter Lope de Vega folgendermaßen verewigt: ‚En nombrando á Juan Blas se nombra á Orfeo pintó el mundo divino de tal suerte que le sirvió el pincel de voz y lengua'.

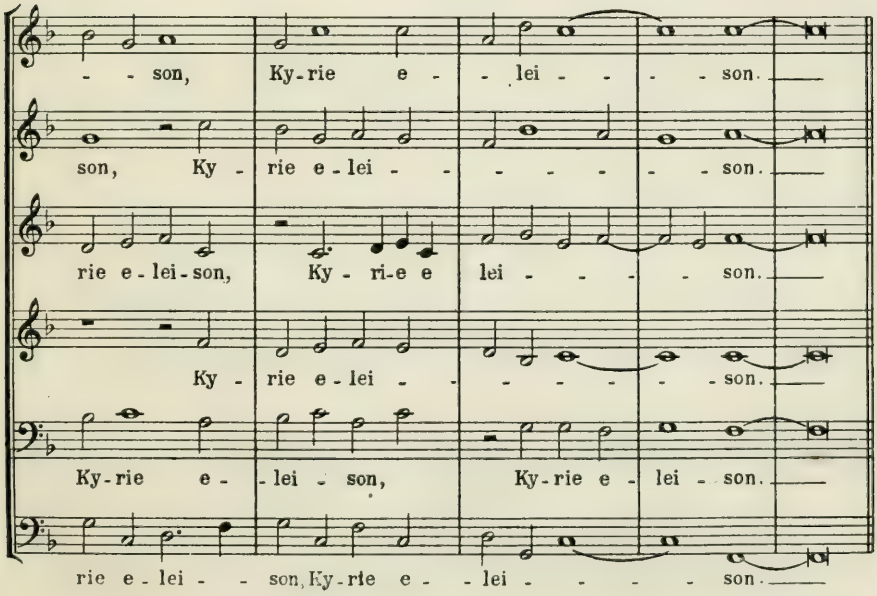

S.1
Ky - rie e - - - - - - - - lei-son,
S.2
Ky - - ri - e e - - - - - lei -
A.1
Ky - ri - e e - - lei - -
A.2
Ky - - rie e - - lei - -
T.
Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky-
B.
Ky - - ri - e e - - lei - - - - - son,
NB
Ky - - - rie e - - lei - - son, Ky - rie e - - lei - - son,
son, Ky - - ri - e e - lei - son, Ky-ri - e e - - -
son, Ky - rie e - le - i - son, Ky-rie-e lei - - - - son, e -
son, Ky - ri - e e - lei - - son,
ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - - lei - son, Ky - rie e -
Ky - rie e - lei - - - - - - son, Ky - rie e - lei - - - son, e - lei -



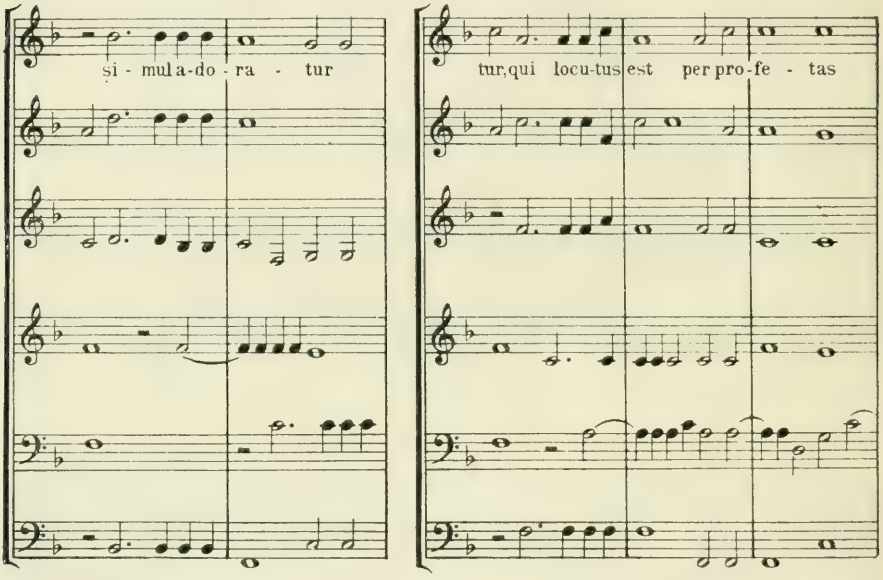
Schlußinvocation.



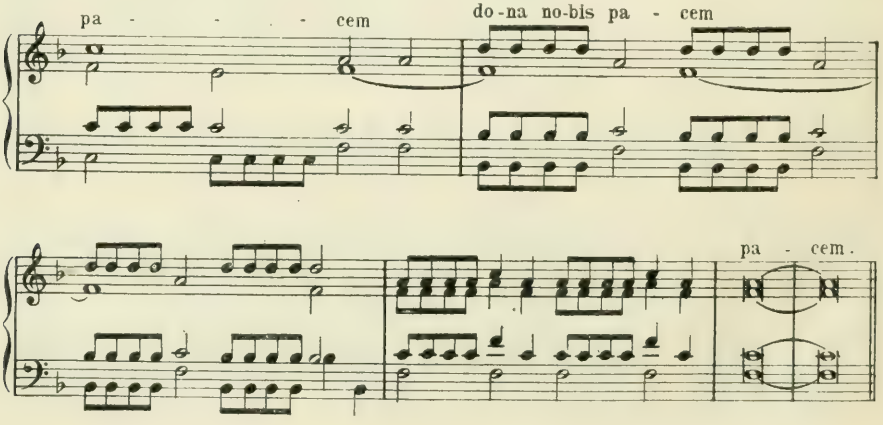

e Ky- rie e - - - lei - - - son, Ky- - rie e - lei -
son, Ky- ri- e e - lei - - son, Ky - rie e - - lei - - - - -
e - - lei - son, Ky - - rie e - lei - son, Ky -
- - - - son, Ky - rie e - lei - - - - - - son,
- - son, Ky - rie e - lei - - - son, e - - lei - - son
Ky - rie e - lei - - - - - - - - son, Ky


- - son, Ky - rie e - - lei - - - - son.
son, Ky - rie e - lei - - - - - - - son.
rie e - lei - son, Ky - ri- e e lei - - - - son.
Ky - rie e - lei - - - - - - - son.
Ky - rie e - - lei - son, Ky - rie e - lei - - son.
rie e - lei - - son, Ky - rie e - - lei - - - - - son.

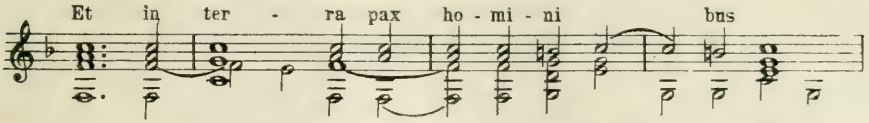
In der Gloria- und Credokomposition unserer Batallamesse treten neben wundervollen homophonen Dreiklangsfolgen nach palestrinensischem Vorbilde jene eigenartigen fanfarenmäßigen Bildungen auf, welche das Hauptcharakteristikum der Siegesmesse des Vitoria bilden; der Text wird in diesen Partien syllabisch-rhythmisch vorgetragen; man studiere beispielshalber folgende Stellen:



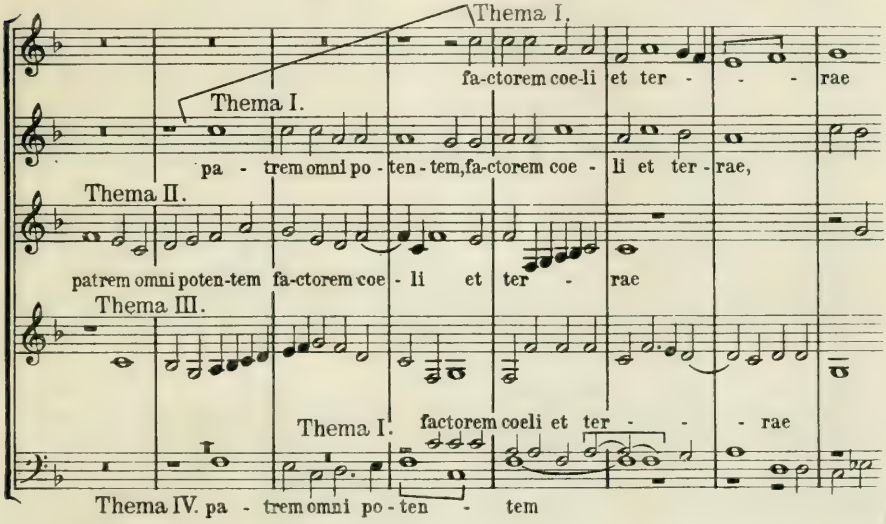
und man vergleiche damit jene Partien, wo auch Vitoria zum Ausdruck der Siegesfreude einen profanen Ton anschlägt.



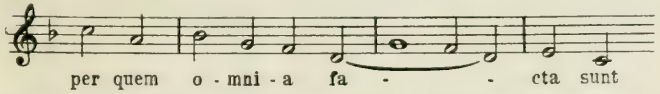
Die Ecksätze der Gloriapartien beginnen meist mit einer schlichten Homophonie, so das ‚Et in terra pax', dessen ätherische Dreiklangsfolgen F-Dur, C-Dur und G-Dur stark an Palestrina erinnern:



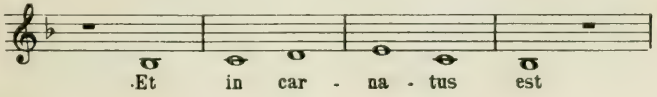
die Credosätze dagegen führen sich komplizierter ein; man betrachte in dieser Beziehung das ‚Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae', das mehrere Themen in wundervollen Imitationen kunstvoll verarbeitet:



Übrigens finden sich im Credo unserer Batallamesse eine Anzahl von Stellen, welche uns die besondere Vorliebe des Spaniers für eigenartige melodische und harmonische Klangeffekte beweisen. Mit welch reizendem Melos trägt die Oberstimme das ‚per quem omnia facta' vor:

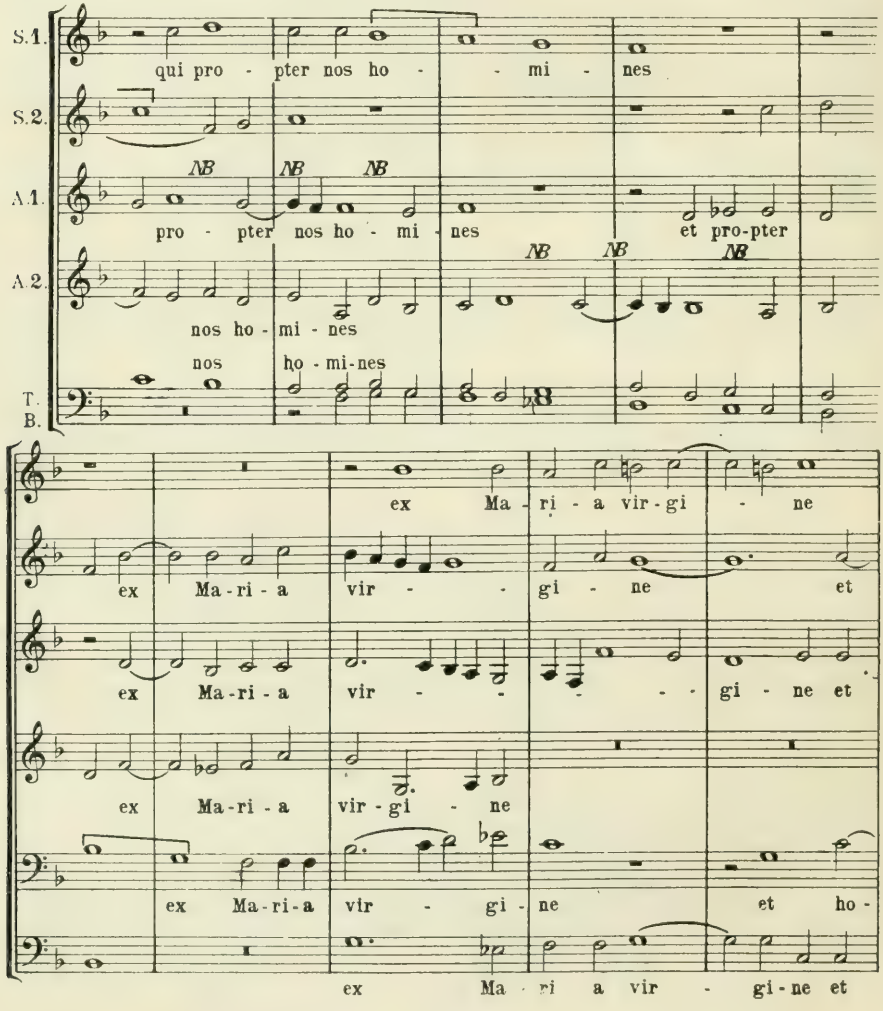


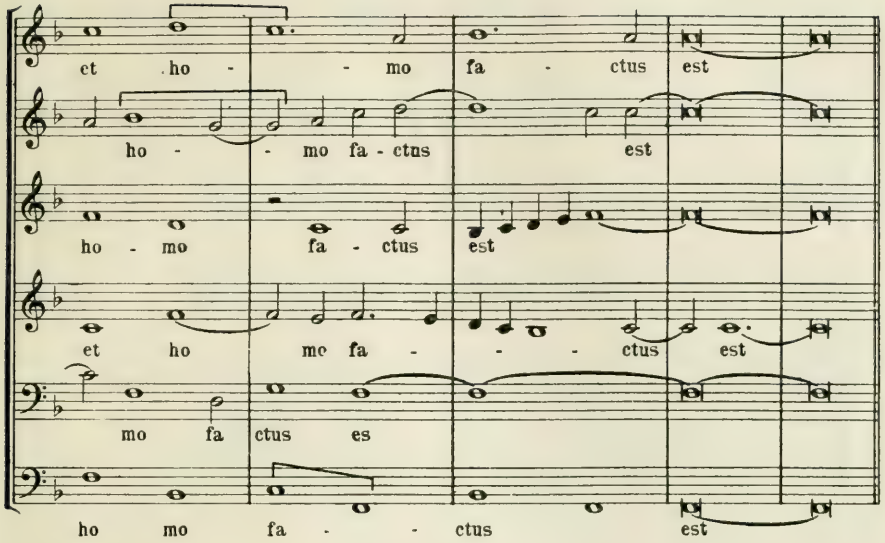
ein Motiv, das etwas modifiziert oft in den Gesängen der mozarabischen Liturgie erscheint. Und von welch traumhaft mystischer Färbung ist die mit breiten Rhythmen gleichsam auf die Bedeutung des Mysteriums der Menschwerdung hinweisende Tenorweise:



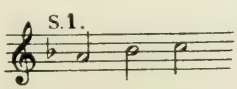
Um Beispiele von dem harmonischen Reichtum und der prachtvollen Klangfülle mancher Stimmengewebe des Credo zu geben, mache ich aufmerksam auf die sequenzmäßige Vertonung der Worte ‚qui propter nos homines', speziell auf den eigentümlich-ästhetischen Reiz, welchen hier die in den beiden Alten wechselweise auftretenden Septvorhalte ausüben; nicht zuletzt möchte ich hinweisen auf den pompösen Schluß der so recht das spanische Kolorit kennzeichnenden Et incarnatus-Partie, wobei auch die tonmalerischen Wirkungen, die der Komponist durch das unvermittelte Aneinanderreihen der Akkordfolgen Es-Dur, F-Dur, G-Dur und C-Dur erzielt, zu beachten sind.

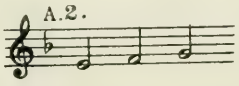
Hier die betreffenden Stellen:



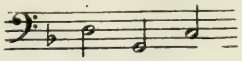


Originell vertont Esquivel die Worte: Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam; Cantus I sowie der eine ganze Pause später einsetzende Altus I bringen fünfmal nacheinander folgende Trichorde:



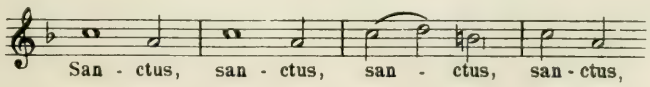


der Baß korrespondiert in entsprechender Weise mit beständig wiederkehrenden Quarten- und Quintensprüngen:

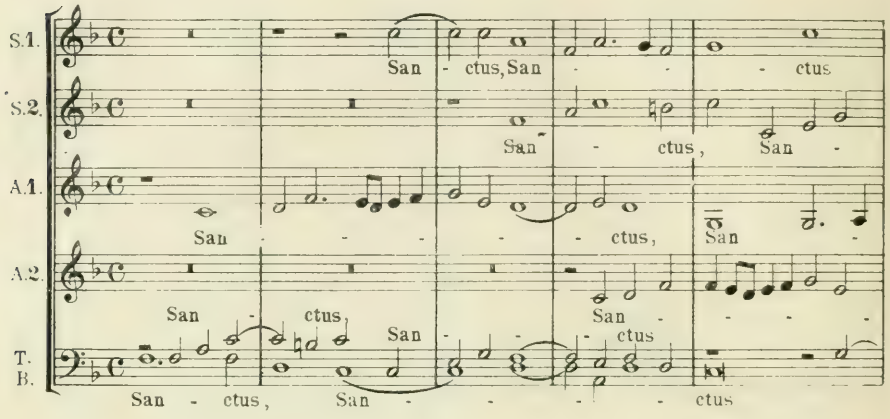


Fast möchte uns dieses Verfahren schablonenmäßig erscheinen; aber wir dürfen nicht vergessen, daß es sich hier um eine Batallamesse über ein weltliches Thema handelt, wo der Komponist derartige aus der Volksmonodie und der Instrumentalmusik stammenden trivialen Wendungen für erlaubt hielt.

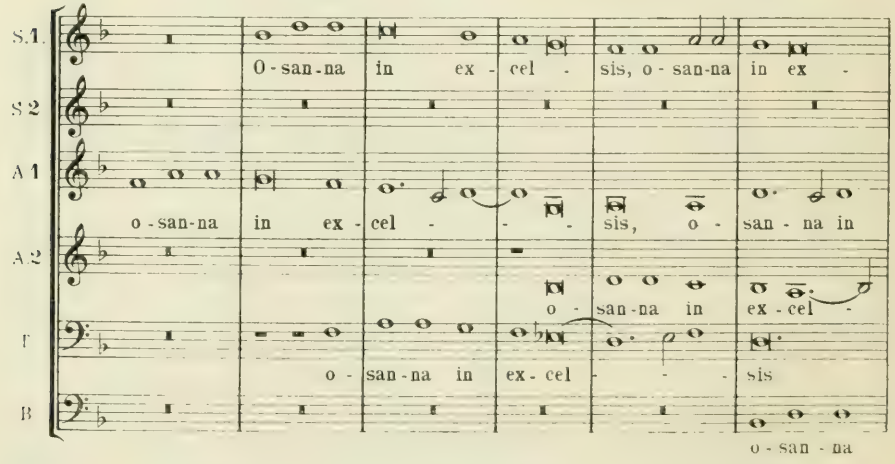
Während Vitoria das Sanktus seiner Siegesmesse in schlichter Art beginnen läßt,

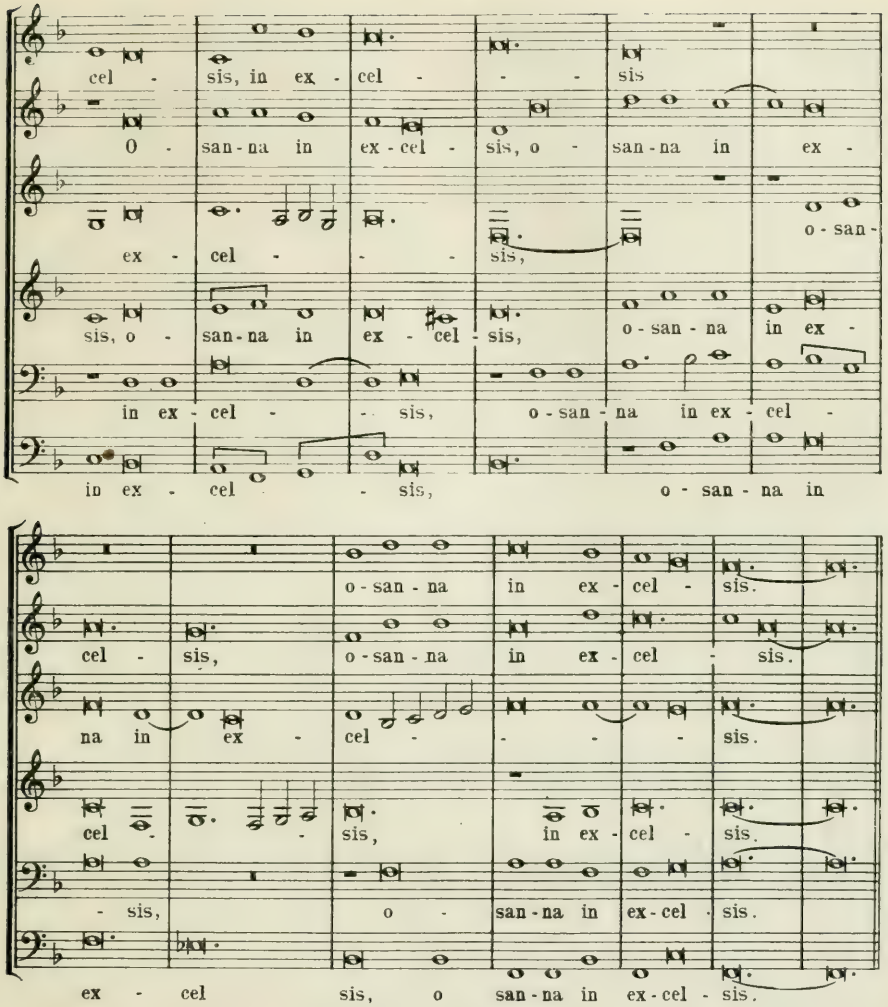


leitet Esquivel das Batallasanktus mit einem großartigen polyphonen Stimmengewebe ein.



Ein fröhliches Musizieren der Stimmen herrscht in dem villancico-artigen Osanna, in dem die spanische Volksweise wieder zu ihrem vollen Rechte kommt; spezifisch spanischen Klangcharakter zeigt der Takt vor dem letzten Osanna; beachtenswert sind auch die rhythmischen Verschiebungen der Osannaeinsätze:



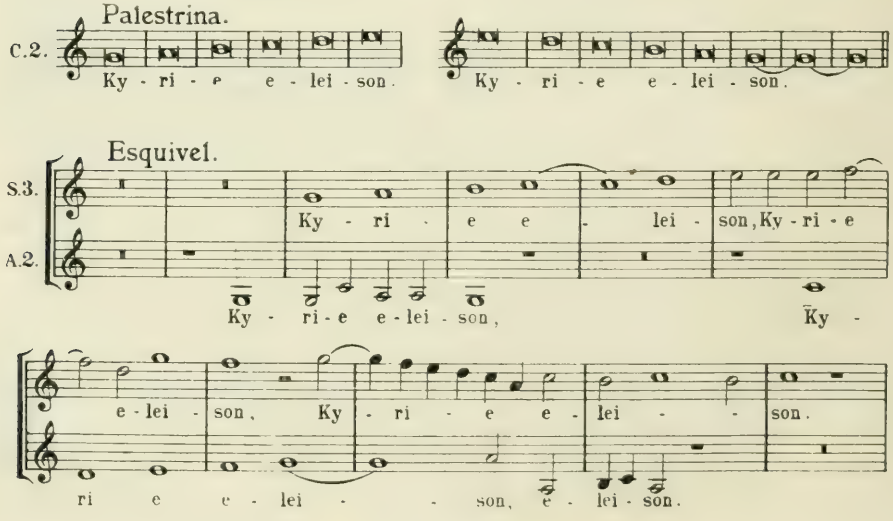


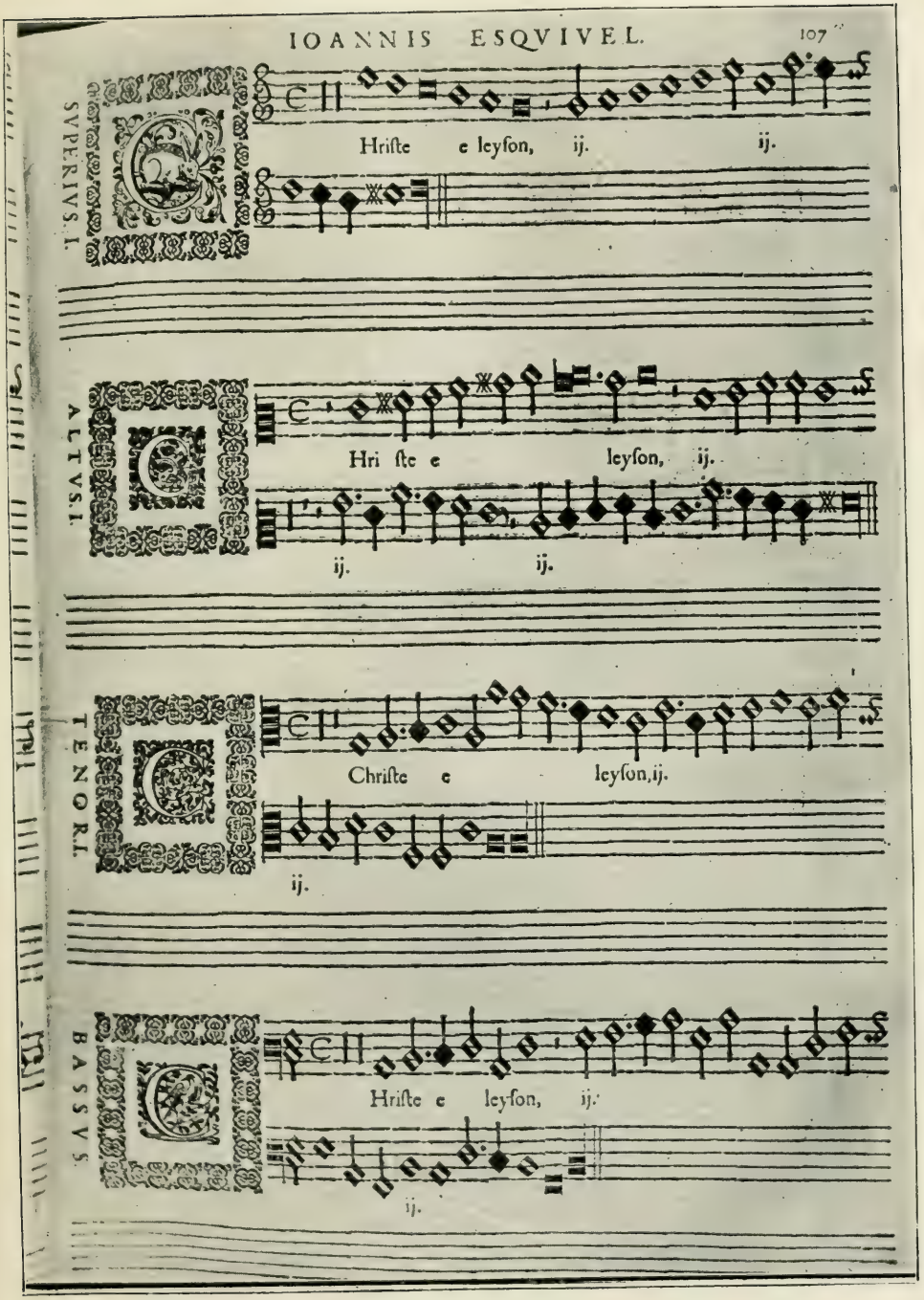
Das streng polyphon gehaltene, für Sopran, Alt und Tenor geschriebene Benediktus ist von wohltuender Kürze; es schließt mit einer leeren Oktav, worauf das oben erwähnte, lebhaft bewegte Osanna folgt.

Vom Agnus Dei interessiert uns wegen seiner Vielstimmigkeit besonders der Schlußteil; die zwölf Stimmen dieser Endpartie verteilen sich auf vier Soprane, drei Alte, drei Tenöre und zwei Bässe; merkwürdig ist, daß die Zwölfstimmigkeit erst in den beiden Schlußtakten zur Geltung kommt, während am Anfang drei Stimmen und im Innern höchstens acht bis neun Stimmen erklingen.

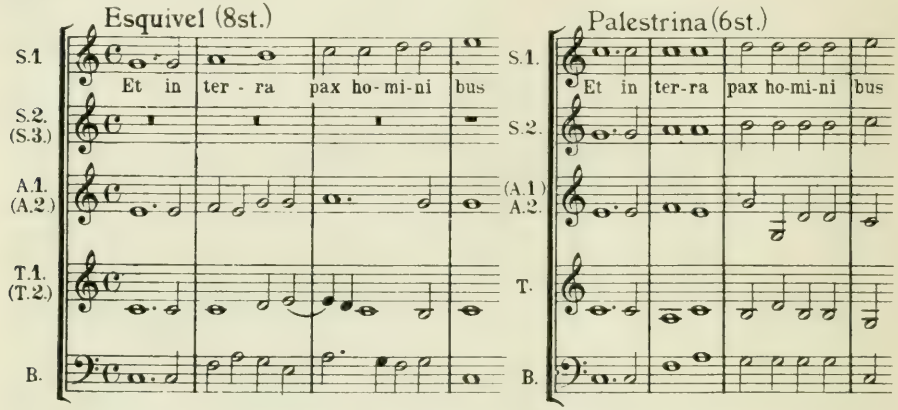
Wenn wir es hier auch nicht mit einer ausgesprochenen Polychorie zu tun haben, so darf doch nicht übersehen werden, daß Ansätze hierzu in den homophonen im konzertierenden Stil gehaltenen Schlußpartien sich finden. Esquivel kann sich eben als Sohn seiner Zeit dem Banne der neuen venezianischen Kunst unmöglich ganz entziehen. Übrigens galt es damals als rühmliche Gepflogenheit die Schlußteile einer Messenkomposition, namentlich das letzte Agnus Dei mit allerlei kontrapunktischer Gelehrsamkeit auszustatten; dabei verlor die melodische Linie an Schönheit und das polyphone Gewebe an Klarheit, besonders dann, wenn ein komplizierter Stimmenzuwachs wie in unserem Agnus Dei noch hinzutrat.

Die nun folgende achtstimmige Messe (s. Abb.) mutet uns echt niederländisch an; denn sie ist auf die Melodien des Hexachordum durum und des Hexachordum naturale aufgebaut. Bekanntlich hat auch Palestrina eine Solmisationsmesse, die als würdige Vorläuferin der berühmten Marzellusmesse gelten kann, komponiert; im Vergleich zu der Hexachordmesse des Meisters von Präneste ist die des Esquivel weniger dogmatisch gehalten. Während Palestrina strenge am Cantus firmus festhält, denselben bald in schweren Doppeltaktnoten, bald in kleineren Notenwerten durchweg vom zweiten Diskant vortragen läßt, behandelt der spanische Musiker die Melodie über die voces musicales freier, indem er sie stets in Verbindung mit einem freien Satze, selten in Breven und oft in verschiedenen Stimmen einführt. Ein Vergleich der Cantus firmus-Partien in den Kyries beider Messen soll das Gesagte veranschaulichen:



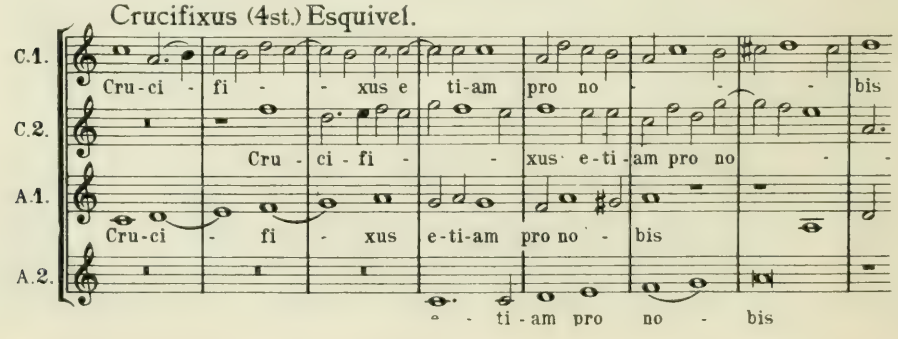

IOANNIS ESQVIVEL. 107
SVPERIVS I.
Hriſte e leyſon, ij. ij.
ALTVS I.
Hri ſte e leyſon, ij.
ij. ij.
TENOR I.
Chriſte e leyſon, ij.
ij.
BASSVS
Hriſte e leyſon, ij.
ij.

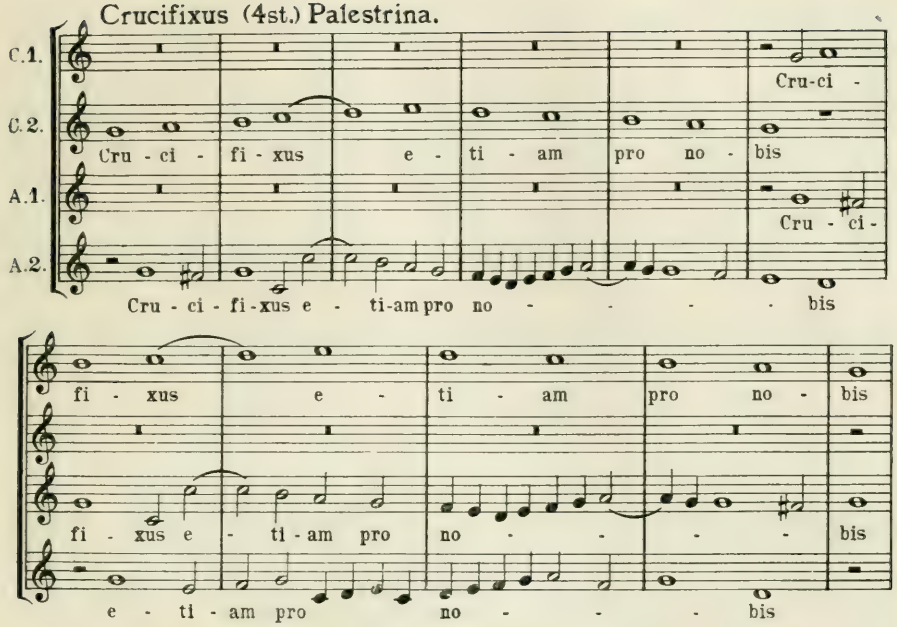
Zur Erzielung einer verständlichen Aussprache des Textes sind bei Palestrina die Gloria- und Credopartien mehr homophon gehalten. Esquivel zeigt sich gegen eine gute Textbehandlung in den wortreichen Messenteilen ziemlich gleichgültig. Der Anfang des Gloria in der spanischen Solmisationsmesse weist eine starke Ähnlichkeit auf mit dem ‚Et in terra pax' der palestrinischen Hexachordmesse. Es mögen die betreffenden Sätze hier folgen:



Die Amensätze benützt der spanische Komponist gleich Palestrina zu einem wunderbaren Tonspiel der einander folgenden und begegnenden Hexachorde. In dem für ein Quartett von Oberstimmen komponierten Crucifixus verlegt Esquivel die Solmisationsmelodien in die Unterstimmen, während Palestrina hier den Cantus firmus von den Oberstimmen vortragen läßt. Dadurch daß Esquivel die hohen Stimmen das tief liegende Hexachordum naturale kontrapunktieren läßt, gewinnt das Ganze gegenüber Palestrinas Crucifixus an eigentümlicher Klangwirkung.

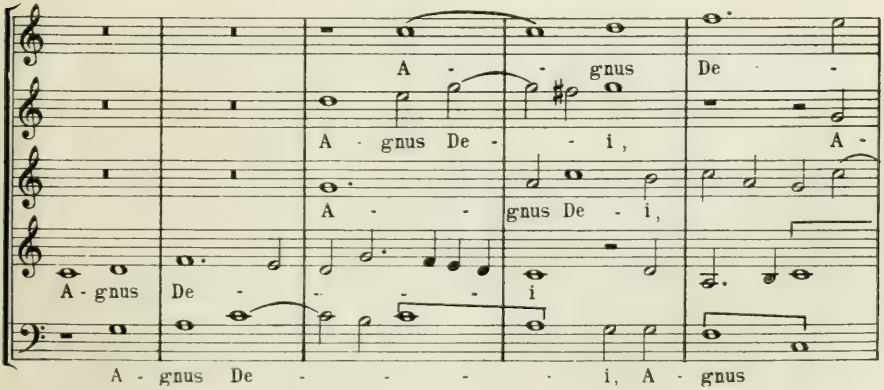
Es wäre schade, diese seraphischen Sätze, welche der Struktur nach verwandt sind, in koloristischer Beziehung aber ihre nationale Eigenart bewahren, an dieser Stelle nicht vorzuführen.

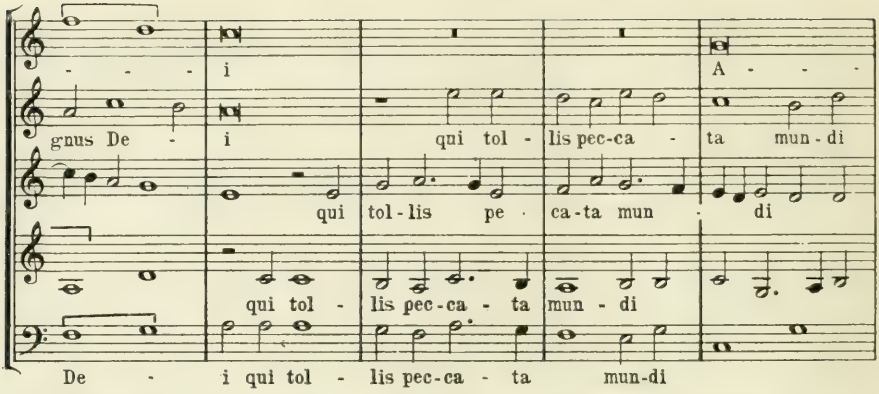




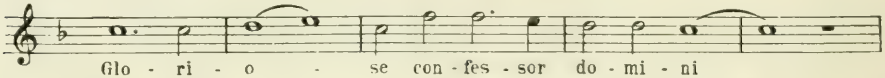
Das dreistimmige Benediktus der spanischen Hexachordmesse besteht nur aus zwölf Takten, ist also auffallend kurz; Palestrina dagegen dehnt sein Hexachordbenediktus aus liturgischen Gründen bis zu 47 Takten aus.

Die vierstimmige Messe ‚Ductus est Jesus', eine Fastenmesse, verwendet in kunstvollen Imitationen das Choralthema und dessen Teilmotive; mehr homophone Einsätze finden sich im Gloria und Credo; das für Sopran, Alt und Tenor komponierte Benediktus ist ziemlich knapp gehalten; es liegt in diesen Sätzen etwas von der strengen Herbe eines Morales; das fünfstimmige Schluß-Agnus Dei möge als Beispiel dienen:

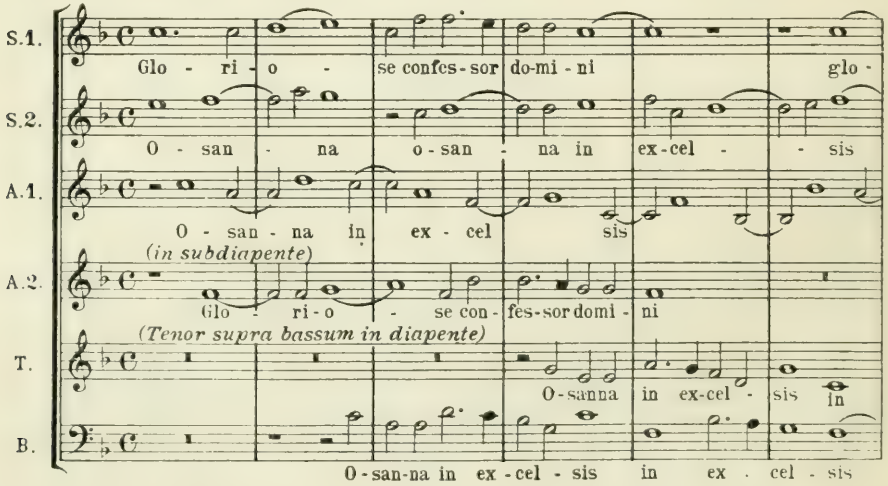


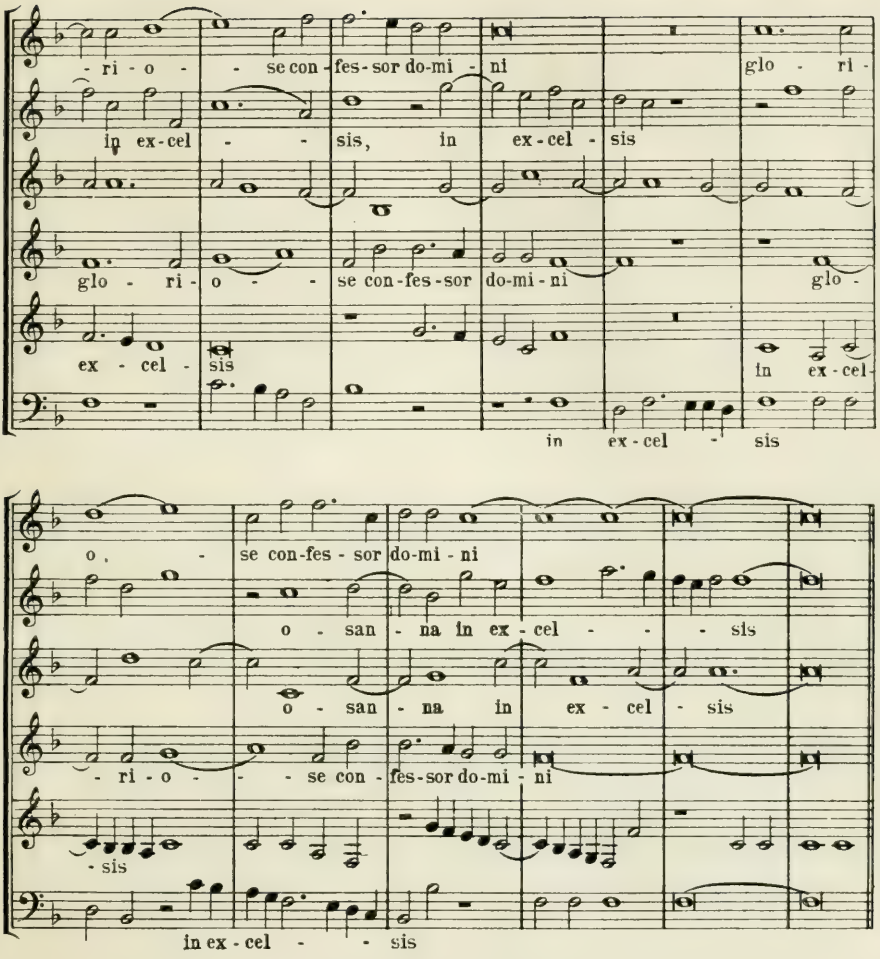


Die vierstimmige Messe ‚Gloriose confessor domini' geht über folgende Antiphon:



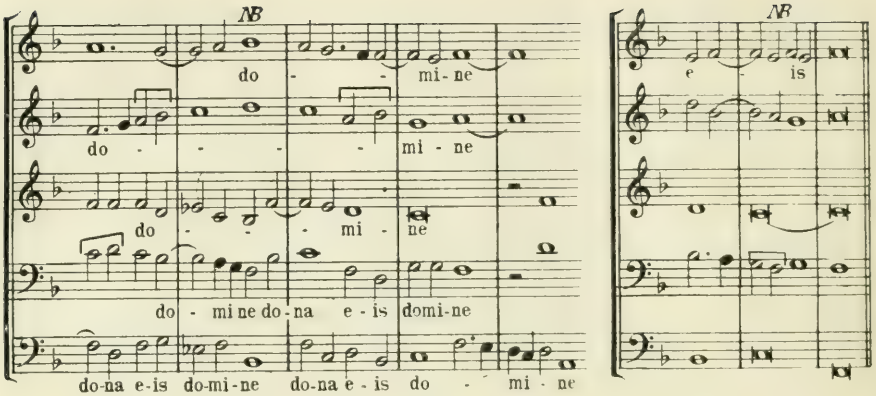
Das Thema ist in allen Teilen der Messe mit großer Meisterschaft durchgeführt; die Sätze beginnen meist imitatorisch; manche Stellen klingen anscheinend hart; die Stilschwankungen sind Eigentümlichkeiten des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Morales und Vitoria hätten nicht treffender das Mysterium der Schönheit in ihren Kompositionen zum Ausdruck bringen können als Esquivel es hier getan. Das prachtvolle Osanna mit dem Texte des Choralmodulus in der Oberstimme und in dem ‚in subdiapente' laufenden zweiten Alt möchte ich namentlich wegen seines ergreifenden Schlusses nicht vorenthalten:

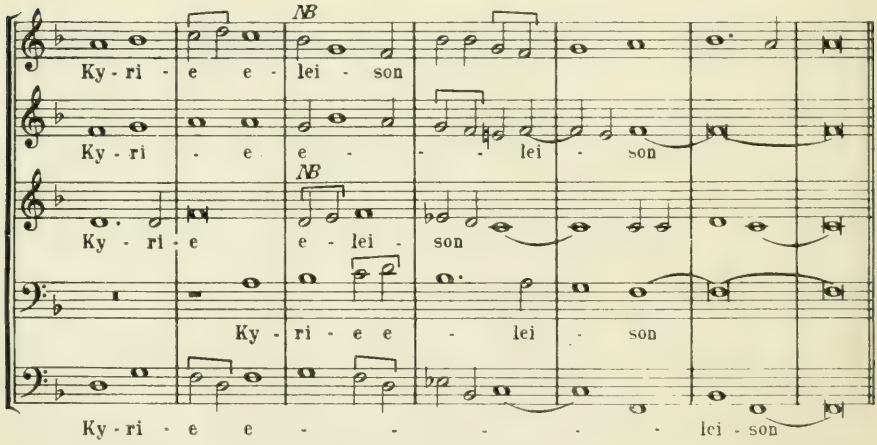


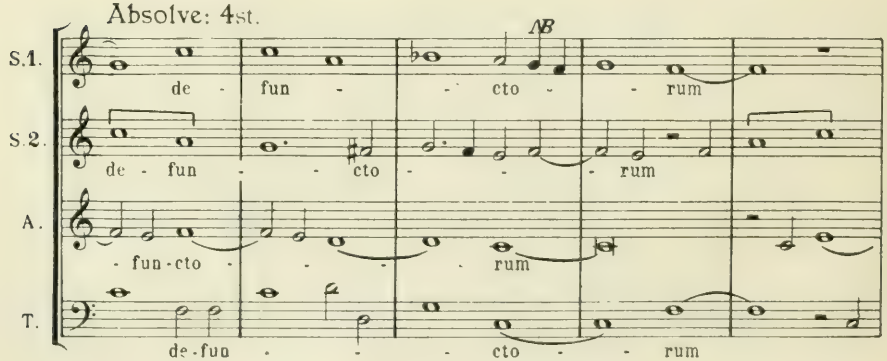


Textkritisch wäre noch zu bemerken, daß im Baß für das Zeichen des Tripeltaktes (○) die Wertgattung des tempus perfectum cum prolatione imperfecta (c) stehen muß und daß zu den Anfangspausen eine Semipause fehlt.

Die Missa pro defunctis, für fünf Stimmen (2 Tiple, Alt, Tenor und Baß) gesetzt, ist eine Komposition von erhabener Würde und tiefernster, feierlicher Färbung; ein gewisser mystischer Zug durchweht das Ganze; das spezifisch Spanische tritt in keiner Messe des Esquivel so hervor wie gerade in dieser Totenmesse. Man beachte in dieser Beziehung besonders folgende Stellen:

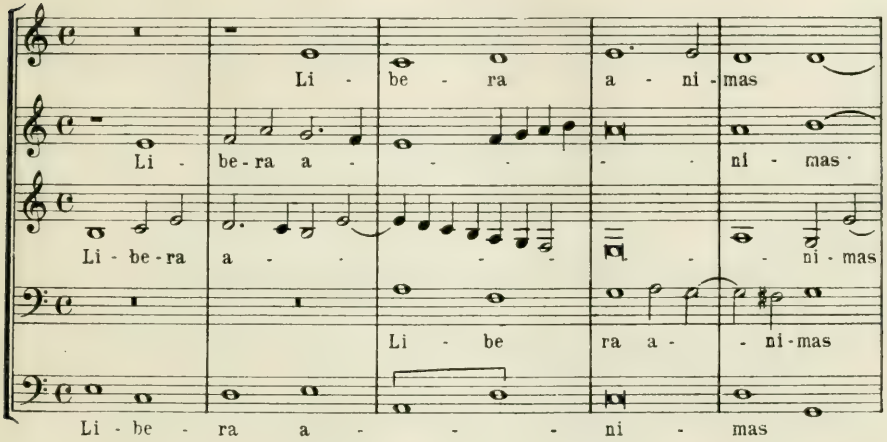

NB
do - - mi-ne
do - - - - mi - ne
do - - - mi - ne
do - mi ne do-na e - is domi-ne
do-na e-is do-mi-ne do-na e - is do - mi - ne
NB
e is


NB
Ky - ri - e e - lei - son
Ky - ri - e e - - - lei - son
NB
Ky - ri - e e - lei - son
Ky - ri - e e - lei - son
Ky - ri - e e - - - - - - lei - son

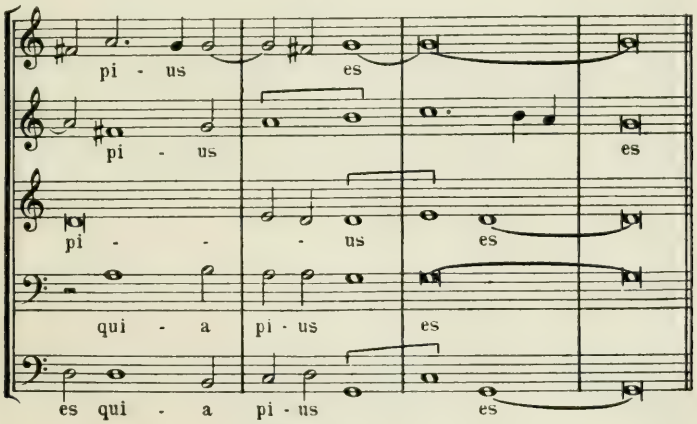

Absolve: 4st.
NB
S.1.
de - fun - - cto - - rum
S.2.
de - fun - - cto - - - rum
A.
- fun-cto - - - - rum
T.
de-fun - - - cto - - rum

Auch an tonmalerischen Elementen fehlt es nicht.

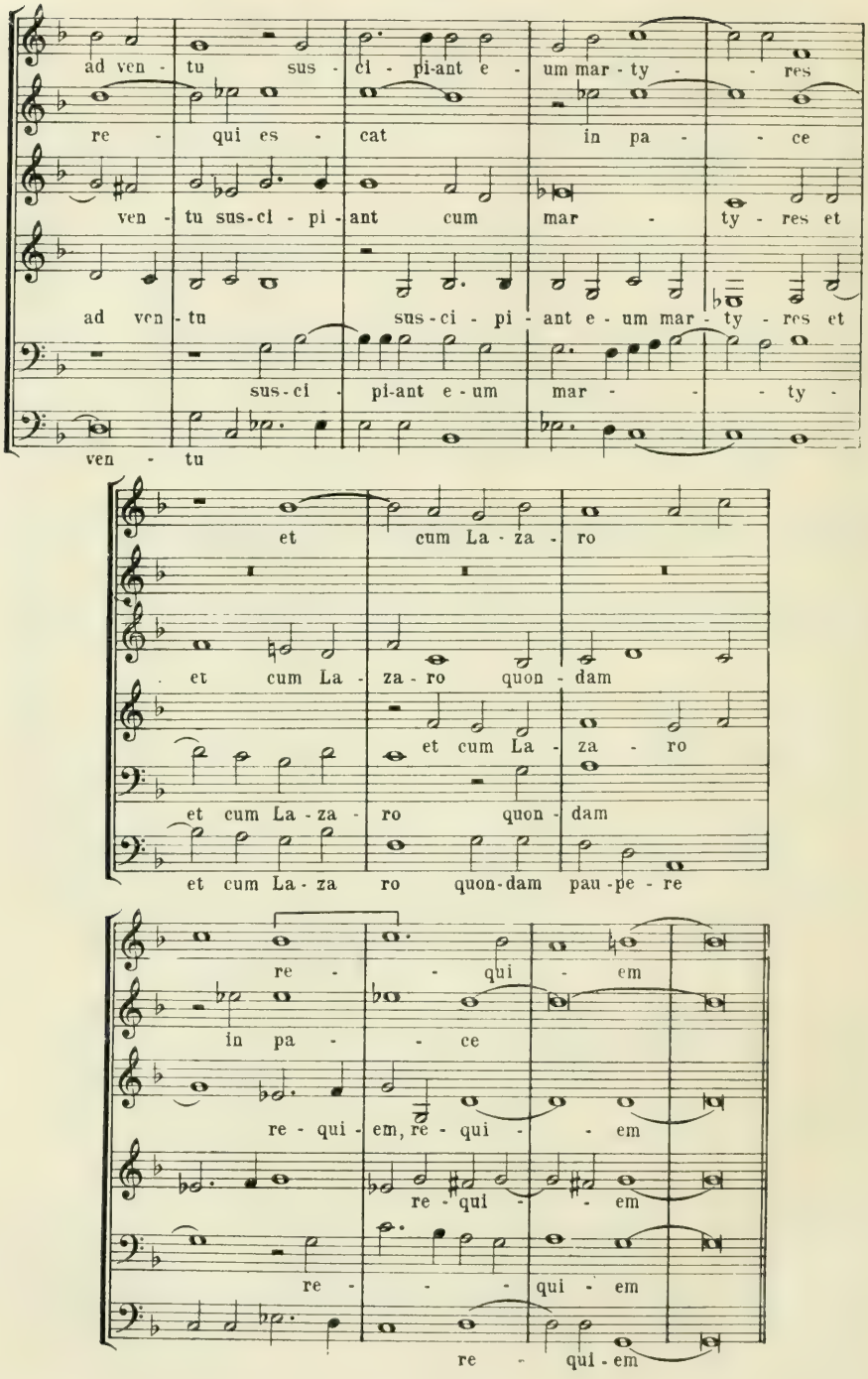
Wie großartig schauerlich klingt der Klageruf: ‚Libera animas', beginnend mit der leeren Quint e—h; wie trostvoll, licht und hell dagegen ertönt der Gesang am Schluß des Lux aeterna bei den Worten ‚quia pius es': Hier die betreffenden Stellen:



und =



Das Chorbuch schließt würdig ab mit einem Prunkstück der spanischen Kirchenmotette, einem sechstimmigen ‚In paradisum', in das wie ein obstinater Cantus firmus die Choralweise des ‚Requiescat in pace' hell hineintönt. Die ergreifendsten Partien sollen hier zitiert werden:


ad ven - tu sus - ci - pi-ant e - um mar - ty - - res
re - qui es - cat in pa - - ce
ven - tu sus-ci - pi - ant cum mar - ty - res et
ad ven - tu sus-ci - pi - ant e - um mar - ty - res et
sus-ci - pi-ant e - um mar - - - ty -
ven - tu
et cum La - za - ro
et cum La - za - ro quon - dam
et cum La - za - ro
et cum La - za - ro quon - dam
et cum La - za ro quon-dam pau - pe - re
re - - qui - em
in pa - - ce
re - qui - em, re - qui - - em
re - qui - - em
re - - - qui - em
re - qui - em

Ein Schlußsatz, wie er für die späteren Kantaten bzw. Konzert-villancicos typisch wird!

Die vorliegenden Ausführungen haben gezeigt, daß Esquivel ein ganz hervorragender Messenkomponist gewesen ist und Morales, Guerrero und Vitoria, den Klassikern der spanischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts, ehrenvoll an die Seite gestellt werden kann. Zusammenfassend wäre nun zu sagen: Bezüglich der Stilistik lassen sich bei Esquivel verschiedene Elemente nachweisen. Niederländische Spuren verraten so manche rhythmischen Spielereien, die sich vorzugsweise im Wechsel der Mensurzeichen innerhalb desselben Stimmengewebes kundgeben. Niederländische Provenienz lassen erkennen die verschiedenen Eigentümlichkeiten der Cantus firmus-Technik: Textmischung, kanonische Künste und Verwendung der Volksmelodie. Echt niederländisch mutet die reiche Polyphonie und die imitatorische Behandlung der Themen an; auch was sich sonst noch bei dem Komponisten an Archaismen findet, geht in letzter Linie auf niederländischen Einfluß zurück.

Als italienische Stilelemente, speziell venezianische Manieren dürften die zahlreichen homophonen, im konzertierenden Prunkstil gehaltenen Partien der Batallamesse angesehen werden. Anklänge an den römischen bezw. palestrinischen Stil zeigen die oft mit reinen Dreiklangsfolgen beginnenden Einsätze, namentlich in der Hexachordmesse.

Das spezifisch Spanische bei Esquivel besteht in den oft rhythmisch und melodisch dem Villancico verwandten Motiven; liedartige an spanische Volksmusik anklingende Weisen lassen sich besonders in der Batallamesse nachweisen. Spezifisch spanisch scheint mir zu sein die eigenartige, manchmal kühne Verwendung gewisser Dissonanzen, namentlich der Sept und Sekund; das spanisch-südländische Kolorit zeigt sich in der Freude an hellen, vollen und sonoren Klängen, aber auch in den schwärmerisch-traumhaften, oft einen Stich ins Dunkle verratenden Zügen mancher Partien. Spezifisch spanisch möchte ich auch die pastoral-friedliche, ja weihnachtliche Stimmung nennen, die über so manchen Melodien schwebt. Ob die oft glockenartig tönenden Weisen nicht als Ausflüsse jener Elemente zu deuten sind, die man in der spanischen Plastik und Malerei mit Naturalismus bezeichnet? Ich schließe meine Ausführungen mit dem Wunsche: ‚Möge es in der kommenden Friedenszeit gelingen, noch weitere Perlen aus dem unerschöpflichen Schatze älterer spanischer Musik zu heben der musikwissenschaftlichen Forschung zu Fromm und Nutz und Spaniens Volk zu Ehr'!

Die Doppelmeister des 16. Jahrhunderts.

Eine methodologische Skizze.

Von

Kurt Huber, München.

Von Doppelgängern der Musikgeschichte ist im folgenden die Rede. Daß zwei, drei, ja noch mehrere Meister denselben Namen oder auch bloß Vornamen tragen, ist an sich nicht weiter verwunderlich und zu allen Zeiten vorgekommen; seltener ist schon der Fall, daß jemand sein eigener Doppelgänger sei und sich unter verschiedenen Namen verberge. Doch nirgends vielleicht tritt die mißliche Erscheinung so regelmäßig auf und erhält so typische Bedeutung wie in den Sammelwerken des 16. Jahrhunderts. Dort lauert dem Forscher auf Schritt und Tritt das Verhängnis: Ich erinnere an die drei Träger des Namens Jachet — Jachet Berchem, Brumel und Jachet di Mantua —, an die beiden Benedictus — Ducis und Appenzelder —, an Ivo und Ivo de Vento, an Jan Gero, Maistre Jhan und Jhan le Cocq, Mathias Tudual und Pipelaere, Jean Ghiselin und Ghiselin Danckherts, Arnold Feys und Arnold de Bruck — nicht zu vergessen der weitverzweigten Namensfamilie Lupus, Lupi, Lupus Hellingck; und noch ist die Liste nicht zu Ende. Der mehr zweckmäßige als schöne Terminus „Doppelmeister" faßt sie alle zusammen, charakterisiert kurz die Tatsache, daß Meister, deren Lebenszeichen bald annähernd zusammenfallen, bald um fast ein Halbjahrhundert auseinanderliegen müssen, deren Wirkungskreise sich bald kreuzen, bald auf verschiedene Länder erstrecken, nur durch den Zufall gleicher Namensnennung oder Abkürzung durch den Vornamen zueinander in ein zunächst unliebsames Verhältnis treten: Verwechslungen der Bibliographie und Biographie, stilistische Mißgriffe oft schlimmer Art sind die natürliche Folge jener zweideutigen Signierungen. Die Erscheinung selbst wurzelt

— wie die Beispiele belegen — vorzüglich in der echt mittelalterlichen, gildenhaften Gepflogenheit der Kapellen des 16. Jahrhunderts, ihre Mitglieder nur beim Vornamen zu nennen. Ein Rest des familiären Geistes aller mittelalterlichen Kunstübung schaut uns daraus entgegen, und es ist bezeichnend für den Übergang zum Individualismus der Renaissancekunst, daß um die Mitte des Jahrhunderts die bloße Vornamensnennung nahezu verschwindet: Einem Ivo tritt nach 1560 Ivo de Vento, den verschiedenen Jachet der ersten Jahrhunderthälfte in der zweiten der stets mit vollem Namen genannte Jaches Vaet und Jaches de Weert gegenüber. Die hierin sich aussprechende Betonung der Individualität geht freilich mit der praktischen Entwicklung Hand in Hand. Eine Veranlassung zur Unterscheidung gleichnamiger Meister war ursprünglich um so weniger gegeben, je weiter deren Wirkungskreise auseinanderlagen. Mit der Überwindung dieser örtlichen Schranken durch die leichte Verbreitbarkeit der Drucke machte sich jedoch von selbst das Bedürfnis nach genauerer Autorenangabe geltend. In den Drucken der vierziger und fünfziger Jahre ist die Entwicklung der vollständigen Signaturen im Zusammenhang mit einer Reihe von Autorenverwechslungen sehr deutlich zu verfolgen.

Über die Tatsache der Doppelmeister sind somit nicht viel Worte zu verlieren. Sie wird erst zum eigentümlichen Problem, sobald eine exaktere Forschung sich damit befaßt, in die Wirrnis des vorliegenden überreichen Materials Klärung zu bringen. Mit dem Namen Eitners ist die Forderung einer wissenschaftlich strengen bibliographischen Einzelforschung als Voraussetzung aller musikhistorischen Einzelarbeit verknüpft. Nicht daß vor Eitners Forschungen das Problem der Doppelmeister ganz übersehen worden wäre. Dagegen sprechen allein die ziemlich eingehenden Untersuchungen von Ambros über Benedict Ducis und Appenzelder, über die Lupus und Lupi, sowie dessen Anregung zur Behandlung der Ivofrage. Während jedoch Ambros nur Probleme aufwirft und deren Lösung mit überlegenem Lächeln „musikalischen Chorizonten" als „Feld zu glänzender Betätigung" überläßt (Mus.-Gesch. III, 398), bleibt Eitner das Verdienst, zur Doppelmeisterfrage grundlegende bibliographische Einzelarbeiten geliefert zu haben. Sein Artikel über „Jachet di Mantua und Jaches Berchem" (M. f. M. XXI, 129 ff.) bildet das Prototyp einer solchen sachgemäßen Voruntersuchung.

Weiter als über die Vorarbeiten dringt freilich auch Eitner nicht hinaus. Seine Ergebnisse sind teils unrichtig, teils unzureichend und mußten es sein, ruhen sie doch auf einer prinzipiell einseitigen Auffassung des Problems: auf der Meinung, als könne durch einfachen bibliographischen Vergleich die Identität oder Nichtidentität der in Frage stehenden Meister

entschieden werden. Ein Blick auf die Grundlagen des bibliographischen Beweisverfahrens lehrt das Gegenteil. Gehen wir von der Praxis aus: Eitner scheidet im Fall der verschiedenen Jachet und Ivo die vorhandenen Werke zunächst einfach nach der Namensnennung; er trennt ohne zwingende Gründe einen Ivo oder Yvo von dem mit vollem Namen genannten Ivo de Vento, identifiziert den „unbekannten" Jachet trotz entgegenstehender Beweise mit Jachet di Mantua, nur weil die Mehrzahl der mit Jachet signierten Motetten sehr wahrscheinlich Jachet di Mantua zugehört. So gerät er beispielsweise in folgendes Dilemma: Die Werke jenes „Ivo" umfassen den Zeitraum von 1538—1555, mit Ausnahme eines „De Ivo" überschriebenen Madrigals von 1569, die mit „Vento" signierten Drucke den Zeitraum von 1564—1575. Die Annahme zweier verschiedener Meister liegt somit auf der Hand. Was geschieht aber mit dem Ausnahmemadrigal von 1569? Eitner schreibt es entgegen seinem ursprünglichen Prinzip dem „jüngeren" Vento zu, während Riemann – in Kritik solch willkürlichen Verfahrens – das Madrigal als vollbeweisend für die Identität beider Meister ansieht. Beide Schlüsse sind zum mindesten voreilig; eine genauere Untersuchung ergibt, daß zwar das strittige Madrigal den Neudruck einer Komposition von 1541 darstellt, infolgedessen „Ivo" zum Verfasser hat, daß aber derselbe Text auch von Ivo de Vento 1575 vertont wurde. Also Komplikation über Komplikation und keine Lösung! — Nicht viel anders steht es mit den übrigen bibliographischen Doppelmeisteranalysen. Wohl erweist sich in den mit vollem Namen signierten Drucken Jachet di Mantua ausschließlich als Motettenkomponist, Jachet Berchem vorwiegend als Madrigalist; doch die Tatsache, daß kurz mit „Jachet" gezeichnete Motetten in anderen Sammlungen unter „Jachet Berchem" fungieren, erledigt ein Scheidungsverfahren nach jenem äußerlichen Merkmal. Komplizierend tritt hinzu, daß in den italienischen Jachetdrucken sogar verschiedennamige Meister mehrfach konfundiert sind – eine Ungenauigkeit, der wir bei den Verlegern Gardano und Scotto nicht selten begegnen: Die Autorenangaben Berchem — Ivo, Jachet — Arcadelt u. a. laufen für einzelne Werke in den verschiedenen Ausgaben einer und derselben Sammlung einander parallel. Ähnlich ist die Signatur „Lupi" sowohl für den älteren Lupus (Hellingk) als für Jean Lupi belegt und für einen Entscheid nicht zu gebrauchen; die Analyse der Drucke bezeugt, wie auch im Fall der Jachet und Benedict, wohl die Nichtidentität der beiden Meister ziemlich einwandfrei, nicht aber die Autorschaft des einen oder anderen für die einzelnen Werke. Diese Nichtidentität wird ihrerseits jeweils durch einen methodischen Kunstgriff erschlossen. Es wird eine Sammlung

aufgewiesen, in der zwei verschiedene Signaturen konstant nebeneinander herlaufen und damit auf absichtliche Unterscheidung hinweisen, etwa „Jachet — Jachet di Berchem, Lupus — Lupi oder Jean Lupi". Aus der Form der unterschiedenen Signaturen folgt jedoch keineswegs, daß nun ein Lupi oder Jachet anderer Sammlungen ebenfalls Jean Lupi oder Jachet di Mantua sein müsse. Charakteristisch genug gelingt der reinen Bibliographie ein bindender positiver Identitätsbeweis nicht, es sei denn in dem ganz seltenen Ausnahmefall einer ausdrücklichen Doppelsignatur, wie wir sie bei Maistre Jhan einmal finden: „Maistre Jhan alias Le Cocq". Hier liegt aber — genau betrachtet — nicht ein bibliographischer Schluß vor, sondern vielmehr eine vereinzelte Quellennachricht von archivalischem Charakter, während der obige negative Identitätsbeweis ganz allgemein auf dem logischen Verhältnis der Unterscheidung von Signaturen ruht. Wie diese selbst lauten, ist für den Beweis gleichgültig.

Die Tragweite oder die historische Beweiskraft bibliographischer Zusammenstellungen allein darf also nicht überschätzt werden. Die Bibliographie ist ihrer allgemeinen Natur nach keine eindeutige Quelle wie ein Archivstück. Sie schließt bestenfalls eine gewisse Zahl von Möglichkeiten von vornherein aus und läßt unter den übrigbleibenden die eine oder andere als besonders naheliegend erscheinen. Sie engt damit das vorliegende Problem in geeigneter Weise ein und zerlegt das vorhandene Material in Gruppen von vollständig und unvollständig signierten Werken, die der archivalischen und stilkritischen Untersuchung als Ausgangspunkt zu dienen haben. Sie gibt für die Gültigkeit der vollsignierten, die Zugehörigkeit der ungenau bezeichneten Kompositionen zu einem der Meister Mutmaßungen von sehr unterschiedlichem Wahrscheinlichkeitsgrad an die Hand. Volle und vor allem positive Beweiskraft erhalten jedoch die bibliographischen Ermittlungen erst in ihrer Verknüpfung mit archivalischen und stilkritischen Ergebnissen. Es ist ein methodisches Erfordernis, die beiden ersteren Forschungswege, die vereinigte bibliographisch-archivalische Untersuchung als rein historische Arbeitsweise von der stilkritischen Analyse scharf zu trennen, erstere als die Vorarbeit, letztere als Ziel der Untersuchung zu betrachten. In der bisherigen Praxis erfahren eigentümlicherweise die Methoden oft eine entgegengesetzte Wertung und Anwendung. Stilkritische Beobachtungen werden vielfach, so von Eitner wie Ambros, bio-bibliographischen Daten beiläufig angehängt, wo sie ein Einzelergebnis beweisen sollen; umgekehrt vertritt nur zu oft der Nachweis einer Signatur jede tiefere inhaltliche Analyse; dabei wird verkannt, daß die Tatsache einer Signatur unter Umständen durch unkontrollierbare Zufälle nahezu entwertet sein kann, während nur ihr Zu-

sammenstimmen mit einem entsprechenden stilkritischen Ergebnis für beides, Richtigkeit der Signatur wie der Analyse, beweisend wäre. Doch davon in späterem Zusammenhang.

Zunächst zur Angliederung der bibliographischen Resultate an vorhandenes archivalisches Material! Sie muß eine „systematische" sein, das heißt, sie darf nicht an einem beliebigen Einzelpunkt ansetzen. Nur in einem System, nicht in zufällig aneinander gereihten Einzeltatsachen liegt eine gewisse Gewähr und vor allem ein Maß für die Richtigkeit und den Wahrscheinlichkeitsgehalt der Verknüpfung und daraus zu ziehender Schlußfolgerungen. Die nächstliegenden Daten von archivalischer Gültigkeit bieten ja die Druckwerke selbst in Titeln, Vorreden, Widmungen, Datierungen und ähnlichem. Deren Ausnutzung erfordert wenig Scharfsinn und bewegt sich vor allem für die Sammlungen der ersten Jahrhunderthälfte in engen Grenzen; kommt sie doch fast ausschließlich für die dazumal noch sehr seltenen Einzelausgaben von Werken der bekanntesten Meister in Betracht, denen vielleicht als „gionta" Beiträge anderer Komponisten angehängt sind. Methodisch springt gerade in diesen einfachsten Fällen — wenn etwa ein Jaches di Mantua sich laut Titelblatt einer Sammlung als Kapellmeister des Kardinals von Mantua erweist, Maistre Jhan als solcher des Herzogs von Ferrara — der Unterschied des archivalischen Beweisgangs gegenüber dem bibliographischen scharf ins Auge. Die archivalische Verknüpfung erbringt fürs erste immer positive Einzeltatsachen, aus denen erst durch weitere archivalische Kombination positive, aber auch negative Identitätsbeweise hervorgehen. Sie engt auch die noch lückenhafte bibliographische Zusammenstellung zunächst in positivem Sinn ein. So versteht sich in erster Annäherung von selbst, daß wir in der erwähnten Motettensamlung des Mantua vom Jahre 1541 die kurz mit Jachet bezeichneten Stücke ebenfalls dem auf dem Titelblatt erwähnten Jachet di Mantua zuschreiben. In erster Annäherung wenigstens; ließe sich doch immerhin die spitzfindige Möglichkeit in Erwägung ziehen, daß dem Verleger der Sammlung, Scotto, bei Zusammenstellung der Werke ein Irrtum unterlaufen sei. Und richtig verzeichnet Gardanos Nachdruck der Motetten von 1544 in offenbar korrigierender Absicht einige „Jachet"-Motetten ausdrücklich unter „Jachet Berchem". Ein Hinweis mehr, wie vorsichtig jede noch so naheliegende Schlußfolgerung zu prüfen ist, wie sehr sie der Stützung durch andere gleichsinnige, vor allem stilkritische Resultate bedarf. Immerhin leistet jene erste Archivalgruppe der Buchdaten als wesentliches Ergebnis den Anschluß der Bibliographie an einen bestimmten Quellenkreis, aus dem weitere Schlüsse folgen. Wie aber, wenn solche direkte Hinweise fehlen,

wie dies in der großen Mehrzahl der — meist vorredelosen „Sammlungen" im engeren Sinn der Fall ist, die Werke der verschiedensten Meister vereinen ? Hier muß zu einer indirekten Erweiterung der Bibliographie gegriffen werden, welche — erst in jüngster Zeit weiter ausgebildet[1]) — doch schon Ergebnisse zu verzeichnen hat, die auf dem Weg reiner Archivforschung nie zu erreichen gewesen wären. Es handelt sich um einen systematischen bio-bibliographischen Vergleich der Druckwerke. Die bibliographische Zusammenstellung erweist sich als neues Archival von eigentümlichem Wert, sobald es gelingt, das tote Verzeichnis gewissermaßen zum Leben zu erwecken, vor allem die Entstehung der Sammlungen klarzulegen.

Die Ivo, unbenannten Jachet, Jhan, Benedict und wie sie heißen mögen, kennen wir nur aus den Sammlungen, sie haben für uns eine rein bibliographische Existenz. Von anderen, in denselben Sammlungen vertretenen Meistern, vor allem den berühmteren, wissen wir hingegen die ungefähren Lebensumstände, wissen die archivalischen Quellen, aus denen sich ihre noch so kümmerliche Biographie zusammensetzt. Mit diesen Bekannten bringen wir die bibliographisch belegten Autoren in Beziehung, auch hier in methodischem Fortschreiten und Verengern der Möglichkeiten. Wir verfolgen deren Zusammenauftreten in den verschiedenen Sammlungen an Hand von Listen, um bald zu bemerken, daß in der willkürlichen Zusammenstellung der Komponisten doch nicht anarchische Unkontrollierbarkeit herrscht; vielmehr wirkt in der Anordnung der Sammlungen vielfach ein Zweck, eine besondere Idee bestimmend mit. Wo eine solche nicht unmittelbar nachzuweisen ist, helfen äußere Umstände ordnend nach. Es ziehen sich, oft durch die Verkehrsverhältnisse bedingt, Kreise von immer wieder auftretenden Meistern um die einzelnen Verleger, Verlegergruppen, Buchdruckzentren; besonders die weniger bekannten Autoren zweiten und dritten Rangs bleiben meist auf lokale Sammlungen beschränkt. Wir scheiden nach Nationen niederländische, französische, italienische, deutsche Sammlungen in erster oberflächlicher Abgrenzung. Mit Recht schließt Ambros aus der niederländischen Nationalität aller Meister des Sussatoschen „Muzjikboeken" von 1551, daß auch der darin vertretene „Benedictus" Niederländer sein müsse, Riemann aus dem Druckort Venedig fast aller Ivoschen Werke, daß der Meister in Italien gelebt habe. Der letztere Schluß läßt sich — Deutschland für Italien gesetzt — auch auf Benedict Ducis anwenden, der mit vollem Namen nur in deutschen

[1]) Vgl. die vorbildliche Arbeit von L. Torri: Notizia bio-bibliografiche sulla vita e le opere di Vincenzo Ruffo, Riv. Mus. It. III.

Drucken von Petrejus, Ott. Forster und Rhau vorkommt. Die an sich schlecht verbürgte Nachricht, daß Benedictus Schulmeister in Ulm gewesen, gewinnt durch diese Feststellung wie durch die Tatsache, daß Ducis unter den deutschen Liedmeistern des Isaac-Senfl-Kreises steht, sehr an Wahrscheinlichkeit. So führt uns die erste Abgrenzung der Sammlungen nach Nationen den „Unbekannten" wenigstens auf die Spur. Eine weitere Gruppe von Sammlungen allgemeinen und allgemeinsten Charakters, die Meister verschiedener Länder und Perioden umfaßt, wie etwa Salblingers und Montanus' große Motettenwerke, muß ihrerseits vom bibliographischen Vergleich der Meister vorerst ausgeschieden werden. Der weite Spannkreis und überzeitliche Zweck der Zusammenstellung verbietet von vornherein irgendwelche Rückschlüsse biographischer Art. Umgekehrt bietet die besondere, oft sehr intime Entstehungsgeschichte einzelner Sammlungen gelegentlich ganz bestimmte biographische Anhaltspunkte. Ich erinnere an die bekannten „Motetti della Simia" von 1539, die — laut vorgedruckter Widmung — als Geschenk in Italien lebender niederländisch-französischer Meister an Herzog Ercole von Ferrara aufzufassen sind und damit den ersten Hinweis auf die wahre Nationalität des Meisters Ivo enthalten; weiter an eine Gruppe von Madrigalsammlungen, die — wie ein Vergleich mit den Akten der römischen Schola Cantorum ergibt — sich fast ausschließlich aus Mitgliedern der päpstlichen Kapelle zusammensetzen; ähnlich — und noch spezieller — an die charakteristischen „Beiträge" (gionta) römischer und florentinischer Meister zu Arcadelts Madrigalsammlungen, die zweifelsohne auf persönliche Beziehungen Arcadelts zu den betreffenden Komponisten hindeuten. Parallele archivalische Berichte lassen in der Zusammenstellung der italienischen Sammlungen mehrfach den Einfluß von Freundschaftsverhältnissen, von Empfehlungs- und Cliquenwesen ahnen, sehr menschliche Züge, die sich mir besser in unser Bild der musikalischen Renaissancekultur einzufügen scheinen als die bisher vertretene Annahme eines schrankenlosen geistigen Piratentums auf seiten der italienischen Druckergrößen, vor allem der Firmen Scotto und Gardano. Aus den gleichzeitigen deutschen Motetten- und Liedersammlungen hingegen sind ob ihrer objektiven, vielfach anonymen Auslese nach „guet gefaln" viel seltener irgendwelche beweiskräftige Schlüsse zu entnehmen. Und noch eines wäre zu bemerken: Da die Analyse der verschiedenen Doppelmeisterdrucke doch immer auf ungefähr dieselben Sammlungen zurückführt, müßte eine einmal zu leistende kritisch-vergleichende Geschichte der Sammlungen des 16. Jahrhunderts das Grundwerk abgeben, auf dem sich eine allgemeine Lösung der Doppelmeisterprobleme aufbauen ließe.

Durch die Art ihrer Gruppierung in verschiedenen Sammlungen gewinnen somit die unbekannten Meister eine bestimmtere Physiognomie, die erste wichtige Anhaltspunkte für die archivalische Angliederung wie für die stilkritische Analyse ergibt — wiederum im Sinn einer Einengung offener Möglichkeiten. Der „Ivo" der italienischen Sammlungen rückt in die Nähe des römischen Meisterkreises — und dasselbe gilt für eine bestimmte Gruppe von „Jachetdrucken", während sich Ivo de Vento der durch Willaert begründeten venezianischen Schule und dem bairischen Kreis um Lasso einreiht. Berchem gehört als Chansonnist vorwiegend zu den nordfranzösischen und niederländischen Komponisten, die sich um Susato in Antwerpen gruppieren, als Madrigalist in den erwähnten römischen Zirkel, wo er mit Ivo und Arcadelt vereint auftritt und mehrfach mit seinen Kollegen verwechselt wird. Jener unbekannte Jachet hingegen steht in eigentümlicher Beziehung zu Morales und Gombert, die noch der Klärung bedarf. Benedictus Ducis beschränkt sich, wie schon bemerkt, auf deutsche Drucke, Appenzelders gar auf zwei Susatosche Lokaldrucke in Antwerpen. Maistre Jhan hält es mit den älteren italienischen Niederländern, Jan Gero bewegt sich vornehmlich in modern gerichteter italienischer Madrigalistengesellschaft. Der Niederländer Adam Rener, der sich auf den ersten Blick wie Ivo in die Zweiheit eines älteren und jüngeren Rener zu spalten scheint — er ist in Manuskripten und Drucken bis 1512, dann erst wieder von 1539—1544 in Rhauschen Sammlungen belegt — gliedert sich einheitlich der Meistergruppe um Isaac und Hofheimer ein, sobald wir die rückwärts gerichtete Einstellung der Rhauschen Sammlungen für den evangelischen Gottesdienst in Rechnung ziehen. Ist nun in solcher Weise die Entstehungsgeschichte der einzelnen Sammlungen festgelegt, sind engste Gruppen jeweils zusammen auftretender Meister ausgesondert und damit Hinweise gefunden, wo eine archivalische Forschung einzusetzen hat, dann — und nur dann — hängt der weitere Fortschritt der Untersuchung allein von der Ergiebigkeit des archivalischen Materials ab. Wenn es uns gelingt, tatsächlich in den Archiven der Schola cantorum einen Sänger namens Ivo Barry aufzufinden und Schritt für Schritt die Identität desselben mit unserem Meister Ivo wahrscheinlicher zu machen, wenn wir ebenso den „Jachet Gallus" der päpstlichen Kapelle mit Jachet Berchem zur Übereinstimmung bringen, die verschiedenen Geburtsorte Berchems und Jaches di Mantuas in Antwerpen und der Bretagne festlegen können, so müssen freilich die Quellen derartige Anhaltspunkte bieten. Aber diese Deutung der Quelle wird erst durch die vorherige vergleichende Untersuchung ermöglicht. Ein einziger glücklicher archivalischer Fund, der an sich gänzlich unbeachtet bliebe,

genügt, um in seiner Kombination mit einer systematisch durchgeführten bibliographischen Einengung aus einer Summe offener Möglichkeiten eine einzige Tatsächlichkeit zu machen. Hier liegt der Kernpunkt der archivalischen Verknüpfung: Das prinzipielle Ziel unserer Voruntersuchung ist erreicht, wenn der bibliographisch belegte Meister durch einen archivalisch weiter zu verfolgenden ersetzt und damit die Möglichkeit erst gewonnen ist, aus positiven Einzeltatsachen die Identität — oder in deren Unvereinbarkeit — die Nichtidentität der beiden Meister zu erschließen. Weitere, zuweilen überraschende Einzelheiten ergeben sich aus dem Verfolg der Quellen, jede einzelne oft wieder bibliographische Vermutungen stützend und bestätigend oder umgekehrt erst aus den bibliographischen Voraussetzungen zu erklären. Dadurch eben erweist die Methode des bio-bibliographischen Druckvergleichs ihre innere Berechtigung, daß sie nicht nur den Anschluß an archivalische Quellen ermöglicht, sondern ihrerseits deren Geltungsbereich erweitert. Die Ergebnisse der archivalischen Ivo-Ventoforschung sind hierfür charakteristisch. Abgesehen davon, daß die bibliographisch gewonnene Vermutung der Nichtidentität durch den Vergleich der Lebenszeiten beider Meister ihre Bestätigung erfährt, führt die Biographie des Ivo Barry auf die Provence als gemeinsame Heimat der Familien Barry und de Vento. Dadurch erscheint Ventos Vertonung des Barryschen Madrigaltexts ihrerseits in neuem Licht, indem sie den Nachweis des äußeren Zusammenhangs zwischen beiden Meistern stützt und auf ein bewußtes Zurückgreifen des jüngeren auf den älteren Meister hindeutet. Wenn die gezeichnete Methode in diesem Einzelfall ein solch kompliziertes Verhältnis wie das der Nichtidentität und des persönlichen Zusammenhangs zugleich zu erschließen imstande ist, dürften sich auch von ihrer Anwendung auf die übrigen Doppelmeister Erfolge versprechen lassen. Der Wert solch subtiler Forschung läge allerdings weniger in den an sich nicht weltbedeutenden Ergebnissen als in der Ausbildung der Methode, auf welch letztere es uns hier auch in erster Linie ankommt.

Befunde, wie sie die rein historische Analyse des Ivo-Ventoproblems an den Tag legt, entheben den Forscher scheinbar der Verpflichtung zu weiterer stilkritischer Analyse. Doch nur scheinbar. Es wäre verfehlt, nicht wenigstens mit einer Analyse die Probe aufs Exempel anzustreben. Historische Ergebnisse gewinnen — ähnlich wie etwa naturwissenschaftliche — an Wahrscheinlichkeit, auf je mannigfaltigeren und verschiedeneren

Wegen sie sich ableiten lassen. Es wächst durch das Zusammenstimmen der verschiedenen Ableitungen die Beweiskraft jeder einzelnen nicht in bloßer Summierung, sondern sozusagen in der Potenz. Die Verknüpfung der Ableitungen ist unendlich wertvoller als jede einzelne für sich. Biobibliographischer und stilkritischer Identitätsbeweis sind nun so verschieden wie irgendmöglich, darum in ihrer Verbindung so beweiskräftig. Der erstere — konsequent durchgeführt — entwickelt aus zufälligen und disparaten Nebenumständen, die sich äußerlich an das Werk des Meisters heften, ein System von Schlußfolgerungen, deren Zusammenfallen Identität oder Nichtidentität erweisen soll. Sie macht den Zufall zum System — kurz gesagt. Der Stilbeweis seinerseits hat in den Werken gewissermaßen ein fertiges System vor sich, gestaltete Idee, aus deren Gestaltung er auf die Identität des Schöpfers schließt. Er abstrahiert aus der Gestaltung jenes Etwas, das mit dem Schöpfer in Eins zusammenzufließen scheint, das Individuelle. Solche Emanation der Persönlichkeit im Werk erfassen wir zunächst durch Einfühlung, und immer noch rekurrieren individuelle Stilbeweise mit Vorliebe auf das Gefühl als letzte Instanz. Es bleibt jedoch nichtsdestoweniger das Ideal der Wissenschaft, das Gefühlte begrifflich, allgemein zu fassen; sie will Kriterien des Individualstils auffinden und mit genügender Deutlichkeit bestimmen.

Die Frage nach der Identität zweier Meister kann stilkritisch zwei verschiedene Probleme in sich enthalten, je nachdem die fraglichen Autoren gleichzeitig oder nacheinander nachweisbar sind. Die Fragestellung des ersteren Problems lautet etwa: Lassen sich zwischen zwei durch Analyse der vollsignierten Werke ergebenden Individualstilen letzte Differenzen aufweisen oder nicht? — und die Lösung besteht in fortschreitender Differenzierung der Stilanalyse. Im zweiten Fall ist hingegen die Frage zu beantworten, ob von einem Stil als Ausgangspunkt eine individuelle Entwicklung in den anderen möglich oder denkbar sei. Die Antwort darauf erfordert eine Aufsuchung der individuellen Grenzen beider Stile. Der Gegensatz zwischen den genannten Aufgaben liegt im jeweils entscheidenden Kriterium der Identität. Dort ist es die mögliche Stilverengerung, hier die mögliche Stilerweiterung.

Nehmen wir die beiden Jachet und Benedict für den Fall der Stilverengerung als Musterbeispiele. Jaches di Mantua und Jachet Berchem — von dem dritten in Frage kommenden Träger des Namens, Jaches Brumel, sind keine signierten Kompositionen erhalten — leben um dieselbe Zeit und gehören eng verwandten Komponistenschulen an. Eine große Ähnlichkeit ihrer allgemeinen stilistischen Basis ist zu erwarten, eine Annahme, die beispielsweise für die vollsignierten Werke,

von denen wir auszugehen haben, in großen Umrissen zutrifft. Die Motetten des Mantua wie Berchem stehen auf dem Boden jener durch den Einfluß der autochthonen italienischen und vielleicht schon der spanischen Kunst geläuterten, vor allem in der Linienführung gerundeten Technik, die man als italienisierten Niederländerstil der dreißiger und vierziger Jahre des Jahrhunderts bezeichnen kann. So ließe sich wohl erklären, daß Eitner die Auffindung charakteristischer Stilunterschiede zwischen Berchems und Mantuas Motette nicht gelingen wollte, — wäre nicht seine Methode von vornherein unhaltbar. Wenn er für Mantua die Häufung synkopierter Stimmeinsätze als Stilmerkmal angibt — eine Manier, die für jeden schulgerechten Niederländer typisch ist — so verfällt er der so oft anzutreffenden irrigen Anschauung, als könne von ungefähr jedes beliebige Stilmoment, das besonders auffällig hervortritt, für einen stilkritischen Entscheid herangezogen werden, so wie im bio-bibliographischen Verfahren gerade Zufälligkeiten beweisend werden. Darf aber die Stilkritik von etwas anderem ausgehen als dem Ganzen der einheitlichen Konzeption, den allgemeinsten Stilgrundlagen? Muß sie nicht jedes einzeln sich findende Merkmal nicht für sich isoliert, sondern in seiner Abhängigkeit von diesem Ganzen betrachten und werten? Die Stilgrundlagen ihrerseits werden allerdings bei gleichzeitig lebenden Meistern einander oft sehr ähnlich sein und um so ähnlicher erscheinen, je weniger wir in die feinen Stilunterschiede der betreffenden Periode eingedrungen sind.

Doch betrachten wir zunächst den gegenteiligen Fall unähnlicher Stilgrundlage. Nehmen wir an, daß der Periodenaufbau im großen, die Behandlung der Imitationen, Einführung der Stimmen, die Kadenzierung, Textlegung, die Melodiebildung und Harmonik etwa zwischen Benedict Ducis und Appenzelders eindeutig differieren würden. Wie wäre der Unterschied zu erklären? Offenbar bieten sich zwei Möglichkeiten, die zudem ineinander übergehen können. Entweder sind die Stile der beiden gleichzeitig lebenden Meister nicht „gleichzeitig" im stilkritischen Sinn, d. h. sie gehören verschiedenen Entwicklungsschichten an, Ducis der älteren, Appenzelders der jüngeren. Oder aber die Satzunterschiede sind solche parallellaufender Stilrichtungen, Unterschiede der „Schule", ja vielleicht lokalen Charakters. In diesem Sinn sucht Ambros die Differenzen zwischen rein niederländischem und deutschem Niederländerstil der ersten Jahrhunderthälfte für die Scheidung von Ducis und Appenzelders nutzbar zu machen, doch mit unzureichenden Kriterien. Da letztere sich überdies nach des Forschers bibliographischen Ergebnissen richten müssen, gelingt Ambros das Kunststück, die Tatsachen gerade auf den Kopf zu stellen. Ducis nämlich, den er zum reinen Niederländer stempelt, ist

stilistisch der echte Deutschniederländer archaisierender und italienisierender Richtung, während der „Deutsche" Appenzelder schon bibliographisch nach der spätniederländischen Schule tendiert. Sind aber einmal wirkliche Schulkriterien mit ausreichender Beweiskraft aufgestellt und Schulunterschiede zwischen Doppelmeistern nachgewiesen, dann wäre es ebenso unlogisch als unökonomisch, nach weiteren individuellen Verschiedenheiten sich umzusehen. Im Gegenteil läge hierin eine Gefahr, da Meister der verschiedensten Schulen ihrerseits in individuellen Zügen einander ähnlich sein können. Wo also das allgemeine Kriterium entscheidet, ist jedes besondere überflüssig.

Die Umkehrung des letzteren Satzes findet auf unseren Ausgangspunkt, die starke Stilverwandtschaft zwischen den beiden Jachet Anwendung: Je größer die allgemeine Ähnlichkeit der Satzweise, desto speziellere Merkmale müssen zur Unterscheidung aufgewiesen werden; je spezieller die Unterscheidungskriterien, desto umfangreicheres Material ist zu deren Nachweis erforderlich, da ja selten in einer Einzelkomposition alle Merkmale auftreten dürften. Nur scheinbar handelt es sich hier um banale Sätze; wie oft werden sie verkannt und strikt mißhandelt! Der auffälligste einzelne Stilunterschied beweist für sich nichts, wenn er nicht auf dem Grund der als gemeinsam erkannten Stilzüge sich abhebt. Während er unbesehen für eine individuelle Differenz gehalten wird, ergibt er sich vielleicht als Folge einer unglücklichen, weil einseitigen Verteilung des vorhandenen Materials, wie die von Eitner beobachtete Synkopenhäufung Jachet di Mantuas. Und um einmal beim Fall von Synkopen und synkopierten Rhythmen stehen zu bleiben. Für wie verschiedene Richtungen und Stilsphären kann die Synkope je nach ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen charakteristisch, symptomatisch sein: In der Motette deutet sie meist auf niederländisch steife Rhythmik, im Madrigal mag sie umgekehrt Ausdruck des romanischen Parlando sein; bald ist sie Schulmanier, bald entspringt sie subjektivster Textcharakteristik — all dies je nach dem Meister, je nach ihrer Stellung zur Werkgattung. Neben der sehr bedeutsamen Fehlerquelle einseitiger Materialverteilung spielt eben die Verschiedenartigkeit des vorhandenen Materials, die stilistische Eigentümlichkeit der Kompositionsgattung eine wichtige, oft verhängnisvolle Rolle. Leicht wird als individueller Zug, als ein „Subjektiv" nach dem Ausdruck Adlers empfunden, was rein im „Objektiv" der Gattung begründet ist! Wir kennen Berchem fast nur als Madrigalisten, Jaches di Mantua seinerseits als Motettenkomponisten. Madrigal und Motette sind aber nicht unmittelbar miteinander zu vergleichen. Eigentümlichkeiten des Madrigalisten Berchem dürfen wir nicht ohne weiteres in der

Motette suchen, kann sich doch der individuellste Zug unter Umständen nur auf eine bestimmte Gattung beschränken, in bezug auf diese eine persönliche Verarbeitung darstellen. Wo aber Madrigalisches in der Motette sich findet, — wie dies bei Jan Gero im Gegensatz zu Maistre Jhan öfters zutrifft, da bietet diese Tatsache umgekehrt einen fast sicheren Beweis, daß der Madrigalist Autor der Motette sei. Denn nicht als ein plötzliches sinnloses „aus dem Rahmen der Motette fallen" erfassen wir solche Stilmischung, sondern als das sinnvolle, persönlichkeitsbedingte Übergreifen eines individuellen madrigalischen Grundempfindens auf die geistliche Gattung.

In sukzessiver Verengerung des Kreises der Möglichkeiten wird die vergleichende Analyse von allgemeinen Merkmalen der Periode, der Entwicklungsschichte, über Schul- und Richtungsmerkmale, Gattungsmerkmale zu solchen Merkmalen geführt, die im engeren Sinn als individuelle Unterschiede gelten müssen, soferne sie von der verschiedenen Artung der Individuen abhängig sind und diese kennzeichnen. Individuelle Eigentümlichkeiten bilden ja kein eigenes Reich außerhalb derjenigen von Schule und Zeitgeist. Vielmehr äußert sich das Wirken einer bestimmten Persönlichkeit im Objektiv des Werks in doppeltem Sinn: Formal in der Beherrschung des Materials, seiner Verarbeitung, Verbindung, Weiterbildung; inhaltlich in der Durchdringung desselben mit eigenem Geist, eigener Auffassung, mit Ideen. Das Moment der Materialbeherrschung, das ich kurz im Begriff der technischen Reife zusammenfasse, wäre an sich das naheliegendste und einfachste Mittel, zwei verwandte Individualstile voneinander zu trennen, läge in dessen Bewertung nicht eine Schwierigkeit, auf die später noch einzugehen ist. Die übrigen Momente der Verarbeitung hingegen und die inhaltlichen Momente ihrerseits erfordern im allgemeinen einen ausgedehnten Materialvergleich. Was objektiv der Schule und Gattung angehöre, was eigene Verarbeitung sei, ist nur im Hinblick auf ein Ganzes der Stilbildung zu entscheiden. Für das Berchemmadrigal ist beispielsweise die Häufung bestimmter instrumentaler Koloraturen charakteristisch. Das Kriterium, an sich sehr spezieller Natur, reicht jedoch zur Unterscheidung der mit Ivo und Berchem zugleich gezeichneten Madrigale nicht aus. Die wenigen mit 300 gezeichneten Madrigale lassen eine eindeutige Stellungnahme des Meisters zu jenen Instrumentalismen unmöglich erkennen. Er steht ihnen jedenfalls nicht fremd gegenüber. Wenn hingegen Mantua in einer Reihe von Motetten den ersten Vers nach Hymnenweise durch Kadenz und Fermate vom folgenden abhebt, und wenn wir weder bei Berchem noch einem anderen verwandten Meister je eine derartige Entwicklung

antreffen, so liegt hier offenbar eine innerlich bedingte Abweichung vom normalen Motettentypus vor, die als individuelles Merkmal gelten kann. Sie berechtigt uns, die nur mit Jachet signierten Motetten der aufgewiesenen Struktur Mantua zuzuschreiben, während aus deren Fehlen nicht der negative Schluß gezogen werden darf, daß Mantua nicht der Verfasser der Motette sei. Handelt es sich doch um eine besondere Gestaltungsmöglichkeit der Motettenform, die nicht den ganzen Umkreis des Individuums ausfüllt, somit nur positiv beweisend ist. Nur das Fehlen allgemeiner individueller Stileigentümlichkeiten, wie sie etwa eine stereotype Art der Textbehandlung darstellt, erlaubt einen negativen Wahrscheinlichkeitsschluß. Die Unterschiede zwischen allgemeinen und besonderen, individuellen und nichtindividuellen Stilmerkmalen fallen eben keineswegs zusammen, ihr gegenseitiges Verhältnis bedarf erst eingehender Klärung. Auch hier tritt uns — wie im ganzen Verlauf dieser Studie — die Notwendigkeit entgegen, durch eine rein logische Kritik das stilistische Beweisverfahren von fehlerhaften Folgerungen und Verallgemeinerungen zu befreien.

Bisher wurde für die Stilverengerung stillschweigend eine Vereinfachung angenommen, die natürlich selten zutrifft. Es wurde davon abgesehen, daß die einzelnen Werke eines Meisters verschiedenen Entwicklungsperioden angehören können, so daß vielleicht ein für das eine Werk aufgestelltes Kriterium für die Schöpfung eines früheren oder späteren Stadiums keine Geltung hat. Vor allem bleibt für graduelle Unterschiede der Materialbeherrschung, der technischen Reife, an sich immer die Möglichkeit offen, daß sie sich nicht auf zwei verschiedene Meister, sondern auf verschiedene Entwicklungsphasen eines und desselben Meisters beziehen. Doch auch inhaltlich kann ja ein Künstler von Grund auf seine Richtung ändern, die „Schule" wechseln oder doch mindestens sehr verschiedenen Einflüssen für längere oder kürzere Dauer hingegeben sein. Wo bleiben in solchem Falle die Kriterien des Individuellen? Sind hiermit nicht der stilistischen Differenzierung unüberschreitbare Grenzen gezogen? — Ja und nein. Im Prinzip müßte auch dann noch — genügenden Reichtum des Vergleichsmaterials vorausgesetzt — ein Individuelles erkannt werden, soferne nicht der Komponist sich zum Kopisten oder Plagiator erniedrigt oder ganz in Form -und Ausdrucksgestaltung der Gattung aufgeht. In letzteren Fällen, in der gedankenlosen Palestrinakopie, im platten Durchschnittsmadrigal und schulmeisterlichen deutschen Cantusfirmuslied verschwindet eben das „Individuum". Wo hingegen fremde Einflüsse auch nur andeutungsweise aufgenommen, verarbeitet werden, wo Schulen und Grundanschauungen gewechselt werden, suchen

wir nach einer inneren Entwicklung, die solchen Wechsel bedingt. Die Entwicklungsmöglichkeit ihrerseits muß ihre Grenzen haben, wie die Veranlagung des Individuums, die sie zur Voraussetzung hat.

Damit sind wir auf den zweiten Fall des Identitätsproblems geführt, den der Stilerweiterung, um gleich zu bemerken, daß beide möglichen Fragestellungen praktisch ineinander übergehen können und nur methodisch zu trennen sind. Vergegenwärtigen wir uns das Verhältnis der beiden Ivo zueinander: Beide gehören schon bibliographisch zeitlich getrennten Meistergruppen an, Ivo dem frührömischen Meisterkreis, Vento der jüngeren Willaertschule und den Münchner Meistern um Lasso. Von einer gemeinsamen Stilgrundlage wie bei den beiden Jachet kann nicht mehr gesprochen werden; zwischen Technik und Auffassung Ivos und Ventos liegt von vornherein eine fühlbare Kluft: Ivos Motetten gehören dem Gombertstil an, sind Typen einer rein musikalischen, architektonischen Polyphonie von objektivster Auffassung. Die Ventomotette, ihrer Entwicklung nach geordnet, beginnt mit Arbeiten im Chansonmotettenstil, teilt sich weiter in eine formal musikalische Gruppe, die Merulo am nächsten steht und eine Reservatagruppe, die sich vorwiegend an Lasso orientiert, um in einem Motettentypus abzuschließen, der in seiner starken Annäherung an die römische Motette mit Ivos Stil allerdings zahlreiche Berührungspunkte aufweist und neue Probleme in sich birgt. Das Ivosche Madrigal — dem Frühmadrigal zugehörig — ist noch vielfach frottolistisch beeinflußt, oft instrumental empfunden, mehr Charakteristik als subjektive Gefühlsemanation, an die poetische Form sich anlehnend, schlicht — das Ventomadrigal hingegen von gesucht überladener, echt venetianischer Melodik, pointiert, in der Form oft so frei als möglich, dabei technisch bedeutend unreifer. Auch hier also klaffende Unterschiede der Grundeinstellung, aus denen sich die übrigen Abweichungen erklären. Deren Nachweis allein würde jedoch unmöglich genügen, um die Nichtidentität des Ivo und Vento zu beweisen. Die Einstellung Ivos könnte sich ja im Lauf seiner Entwicklung geändert haben, so wie bei Vento in sich sehr heterogene Motettentypen einander parallelgehen und ablösen. Erst wenn also der Tatbestand aufgenommen, beginnt das eigentlich stilkritische Problem: Wir müssen nachweisen, daß der Übergang von der Ivomotette zur Ventomotette, vom Ivomadrigal zum Ventomadrigal nicht in dem individuellen Entwicklungsrahmen des älteren Meisters liegen kann. Es läßt sich vielleicht sehr wohl eine Entwicklungslinie denken, die von der Ivomotette zur Ventomotette führt — und dasselbe gilt für die Madrigale. Diese gedachte Linie aber konnte sich — so ist zu zeigen — nicht in der Person

des Ivo konkretisieren. Hier liegt eben die Schwierigkeit der Beweisführung: Individuelle und überindividuelle Entwicklung kreuzen und überlagern sich ständig gegenseitig; die individuelle, jeweils der Träger der anderen, findet in den persönlichen Voraussetzungen des Individuums ihren natürlichen Abschluß; eine andere Individualität setzt — nicht am selben Punkt, ja nicht einmal immer in derselben Richtung — die Entwicklung fort. Größere überindividuelle Verbände, „Schulen", „Richtungen" im stilkritischen Sinn vermitteln die innere Einheitlichkeit der einander ablösenden Individualentwicklungen. Willaert ist der hervorragendste persönliche Träger jener Entwicklung, die als Bindeglied zwischen Ivos und Ventos Stilgrundlage angenommen werden muß. Er ist der Januskopf, in dessen Lebenswerk sich vornehmlich der Übergang von der rein musikalischen objektiven Polyphonie zur subjektiven polyphonen Ausdrucksgestaltung, zum Reservatastil vollzieht, der zeitlich aus der alten Schule herauswächst, inhaltlich einer kommenden Generation für lange die Wege weist. Wir erschließen diesen Prozeß, der im einzelnen noch nicht genügend aufgehellt ist, eben aus der Tatsache seiner Schule. Sicher also führt die gedachte Linie Ivo-Vento über Willaert als einen ihrer Hauptwendepunkte. Aber sie bleibt — und hierin liegt der Nachdruck — eine bloß konstruierte und keineswegs eine tatsächliche überindividuelle Entwicklungslinie. Dies läßt sich aus der Ventoschen Motette erweisen. Zu deren Ausgangspunkt, den unreifen Chansonmotetten, führt von den letzten abgeklärten Ivomotetten kein sinnvoller direkter Weg, so beliebig viele Individuen man sich zwischen die beiden Endpunkte eingeschaltet denkt. Jede überindividuelle Entwicklung — ich verweise etwa auf die Linie Josquin-Willaert-Lasso — nimmt die Errungenschaften vorausgegangener Individualstile in sich auf und bildet sie weiter. Lasso enthält Stilmomente Josquins und Willaerts in sich; so müßte eine Chansonmotette, die von Ivos Stilgrundlage ausgeht, zum mindesten formale Züge von Ivo in sich bergen. Der Verfasser der Chansonmotette hat aber — obwohl einer späteren „Schichte" angehörig — die Stilläuterung der Ivoschen Entwicklungsrichtung gar nicht durchgemacht. Zu diesem Kriterium des Fehlens jeder überindividuellen Beziehung tritt das Kriterium der Reife ergänzend hinzu. Angenommen, Ivo hätte sich im Lauf seiner Entwicklung auch an der Gattung Chansonmotette versucht, so hätte er sich sicher nicht so laienhaft darin versucht. Ein gewisses, und zwar ein höchst bemerkenswertes Maß von Technik und Formbeherrschung mußte dem älteren Meister zu Gebote stehen, in welcher neuen Form er auch möglicherweise experimentierte. So bezeugt der Mangel an Reife in den Chansonmotetten gegenüber Ivo positiv das

Ansetzen einer selbständigen Individualentwicklung. Auch der Madrigalist Ivo nimmt einen Weg, dessen unmittelbare Verfolgung niemals auf Vento weist. Sein Stil setzt sich im „kleinen" Madrigal eines Jan Gero, Leonard und Antoine Barre fort, das zum anspruchsvollen venezianischen Madrigal der sechziger Jahre in gewissem Gegensatz steht. Kein Moment in Ivos Madrigalsatz legt den Schluß nahe, daß der Meister von selbst oder durch äußere Einflüsse bestimmt zur Komplizierung eines Ventomadrigals gelangt wäre. Äußere Umstände und Vorgänge, so bedeutsam sie sein mögen, können nur da leitend in die Stilentwicklung eingreifen, wo sie auf ihnen entsprechende innere Dispositionen des Individuums treffen. Wenn der junge Vento auf seine ersten Chansonmotettenversuche hin im italienischen Stil Merulos schreibt, so verdankt er diesen Umschwung seiner Studienreise nach Venedig. Derselbe Vento lebt aber jahrelang in dieser Hochburg des Corospezzatostils, ohne daß daraus irgendwelche tiefergreifende Einwirkung auf seinen Motettensatz zu konstatieren wäre. So verwandt er sich Merulos lyrischem Gestalten fühlt, so fremd steht er innerlich dem Spezzatostil gegenüber. In diesen letzten Dispositionen findet die Stilassimilation, überhaupt die Entwicklung des Individualstils unüberschreitbare Grenzen, Grenzen freilich, zu deren exakterer Bestimmung die Stilkritik noch weite Wege hat.

Um die hauptsächlichsten Kriterien der möglichen Stilerweiterung noch einmal zusammenzufassen: Die zwischen zwei Werkgruppen gezogene Entwicklungslinie muß als überindividuelle Linie möglich sein. Sie darf zweitens nicht im Sinn eines Abfalls der technischen Reife verlaufen. Die technische Qualität kann in späteren Kompositionen wohl nachlassen; wir müssen hingegen annehmen, daß ein schlechtes Alterswerk von einer guten oder auch schlechten Jugendarbeit sich eben durch die „Reife" unterscheidet. Zum dritten scheint es doch Gesetz zu sein, daß Keime der späteren Entwicklung in früheren Stadien irgendwie vorgebildet sind, einmal erarbeitete konstitutive Stileigentümlichkeiten in keiner späteren Periode gänzlich verschwinden. Der innere Zusammenhalt im Wechsel der Formaufnahme und Formgestaltung — der nur bei Kopie und Plagiat versagt —, das ist es eben, was formal das Individuum ausmacht und zugleich seine Grenzen bedingt. Sich im Lauf einer Eigenentwicklung gleichsam den Boden unter den Füssen wegzuziehen, gelingt selbst dem Genie nicht. Das Individuum im stilkritischen Sinn ist nichts anderes als die Tatsache der eigentümlichen Verarbeitung, Beseelung und Weiterbildung des Gegebenen, der Neuschöpfung aus gegebenen Elementen. Und weil sich im Formen des Individuums dessen ganzes Seelisches ausspricht, können wir ein

viertes Kriterium anfügen: daß die stilkritisch abgeleitete Individualentwicklung mit der Lebensentwicklung der Persönlichkeit irgendwie korrespondieren müsse. Dies letztere Moment ist es ja, was den Kunstwissenschaftler immer wieder veranlaßt, Biographie zu treiben. Das Kunstwerk, ein Spiegel des Lebens, will aus dem Leben verstanden sein.

Im inneren Zusammenhang zwischen Stil- und Lebensentwicklung ruht denn auch letzten Endes das methodische Ineinandergreifen der bibliographisch-archivalischen und stilkritischen Einzeltatsachen und -ergebnisse, deren Verknüpfung zum einheitlichen System einander stützender Beweisdaten auszugestalten ist. Das Doppelmeisterproblem ist formal gelöst, wenn Identität oder Nichtidentität der Meister nachgewiesen werden konnte, sachlich erst, wenn die Lücken der bibliographischen Zusammenstellung restlos ausgefüllt sind, jedem Werk aus inneren und äußeren Gründen der jeweilige Autor zugeordnet ist. Daß beide Lösungen nicht zusammenfallen, hat unsere Untersuchung mehrfach dargetan. Ist der reine Identitätsentscheid fast immer durchzuführen, so findet die Autorbestimmung quantitativ in der Dürftigkeit des Materials, qualitativ aber in einem möglichen Verschwinden des „Individuums" im stilkritischen Sinn ihre Grenzen.

Das Doppelmeisterproblem verdient unser Interesse ob der scharfen Einblicke in die Gesetze der individuellen Stilbildung, die es uns verschafft. Es ist — wie Ambros mit Recht durchblicken läßt — an sich ziemlich irrelevant, ob dies Madrigal dem Jachet Berchem oder Jaches di Mantua, jenes deutsche Lied einem Benedict Ducis oder Appenzelders zuzuschreiben sei. Doch um solchen Zweck dreht sich die subtile Arbeit nicht, die zu derartigen Entscheiden aufgewendet werden muß; vielmehr handelt es sich hier um die Beherrschung von Material und Werkzeug, um eine Durcharbeitung und ständige Verfeinerung und Bereicherung unserer stilistischen Kriterien. Und in der Tat: Nur diejenige Kunstperiode wird uns geistig ganz zu eigen, in der wir die Eigenart der individuellen Schöpfung zu würdigen wissen. Im Verstehen der Einzelschöpfung leben wir das Leben vergangener Kunst. Unter solchem Gesichtspunkt gewertet, erscheint der ominöse Name des „musikalischen Chorizonten", den Ambros für alle künftigen Bearbeiter des Doppelmeisterproblems bereit hält, als Ehrentitel.

Es wäre übrigens eng gedacht, wollte man die stilkritische Erscheinung der Doppelmeister auf jene „Normalfälle" beschränken, in denen tatsächliche Gleichnamigkeit zweier Meister vorliegt. Wenn wir zwischen der Autorschaft des Vaters oder eines der Söhne Bach, Leopolds oder Wolfgangs Mozart, Händels oder Lottis, Stamitzens oder Rich-

ters entscheiden, wenn wir für die „incerti autores" aller Perioden Vermutungen aufstellen, so liegt im Prinzip immer dieselbe Fragestellung vor wie bei Ivo und Vento oder den verschiedenen Jachet und Benedict. Ja verallgemeinernd läßt sich weiterschließen: Jede Echtheitsbestimmung führt stilkritisch auf die Problemstellung der Doppelmeister zurück, stellt sozusagen einen verkürzten Spezialfall derselben dar. Stehen sich dort zwei tatsächlich existierende Meister gegenüber, zwischen denen ein Entscheid zu treffen ist, so muß hier, in der Echtheitsfrage, ein hypothetisch gegebener Meister, der Autor der zu bestimmenden Werke, mit einem bekannten Meister zur Identifikation gebracht werden. Die besonderen Bedingungen und Modifikationen dieses Verfahrens allgemein zu untersuchen, mag einer eigenen Studie vorbehalten bleiben.

Über das vielstimmige Accompagnement und andere Fragen des Generalbaßspiels.

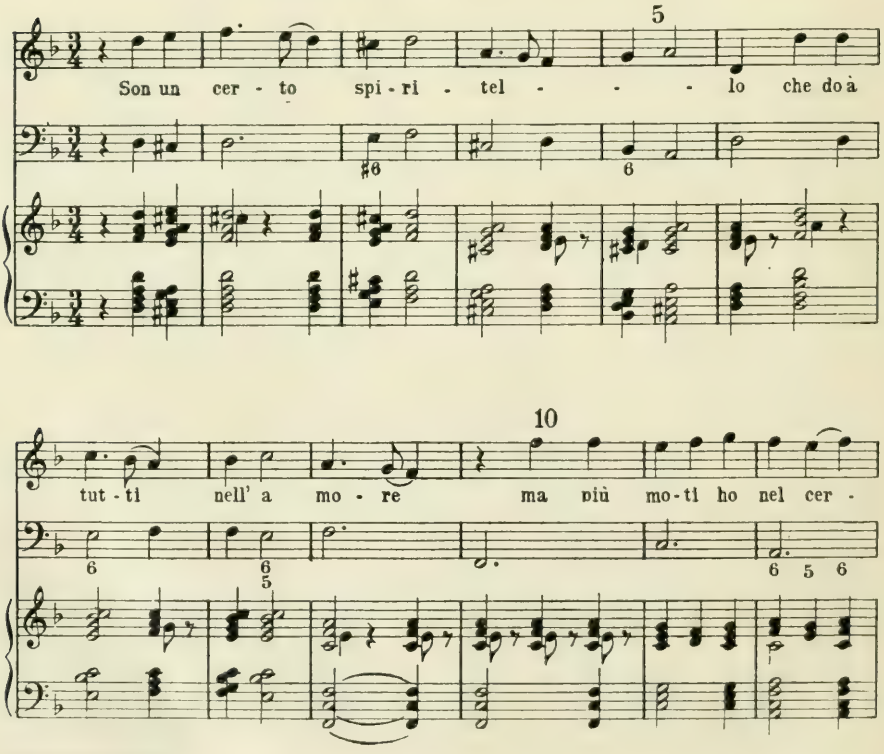
Von

Ludwig Landshoff, München.

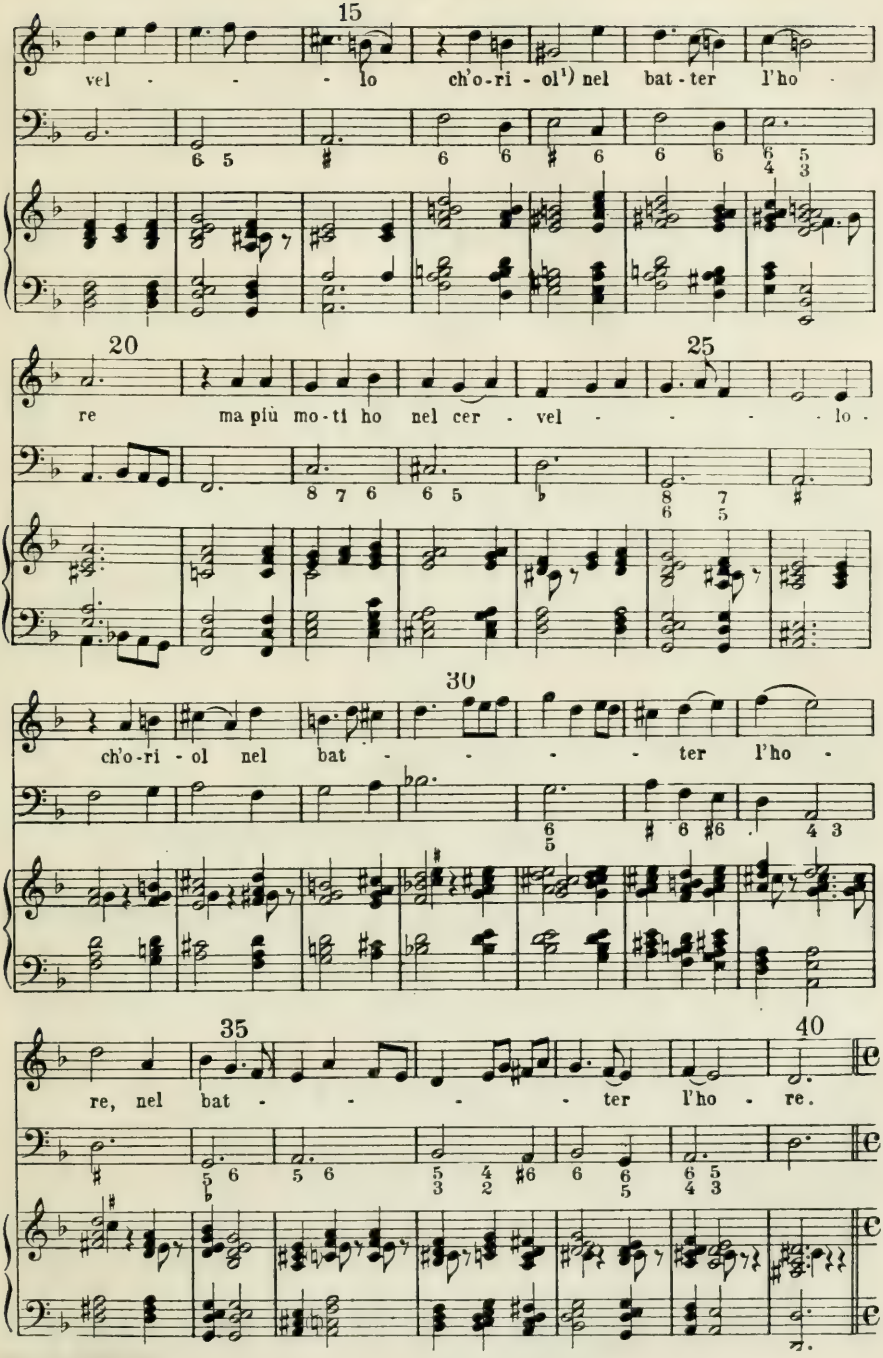
In der Bibliothek Corsini in Rom befindet sich eine bisher nicht beachtete, umfangreiche Handschrift unter dem Titel „Regole per accompagnar sopra la parte". Der Katalog verzeichnet: „D'Autore incerto". Schrift und Beschaffenheit des Papiers weisen in die Zeit um das Jahr 1700. Der Inhalt ist zunächst der nämliche wie in den bekannten Generalbaßschulen der Zeit. Es wird gehandelt über die Benennung der Töne, über die Intervalle, über Konsonanzen und Dissonanzen, Tonarten und Tongeschlechter, Kadenzen, Legaturen, Wechselnoten und Verzierungen. Danach aber folgt ein Kapitel mit der Überschrift „Regole diverse", das geeignet ist, unser Interesse in hohem Maße zu fesseln. In theoretischer Darlegung, der zur Erläuterung und Ergänzung ein 76 Takte zählendes praktisches Beispiel beigefügt ist, gibt uns dieser Abschnitt einen ganz neuen Begriff von der Freiheit und Kühnheit, mit der das im damaligen Italien in Mode stehende vielstimmige Accompagnement gehandhabt wurde. Es heißt da: „Si è messo grandemente in uso hoggidì il suonar pieno, quanto si può, e con false che dilettino cercando in questo solamente il gusto dell' orecchio si nella pienezza dell' armonia, che nella falsità nel qual modo non si può camminare molto con scrupoli[1]) . . . il sfuggire gl'errori, come le due 5e o le due 8ve seguite fra le parti, ed i cattivi movimenti poichè per suonar pieno, bisognerà concedere qualche cosa, che non possa stare

[1]) Folgt ein unleserliches Wort, das vielleicht cioè heißen soll.

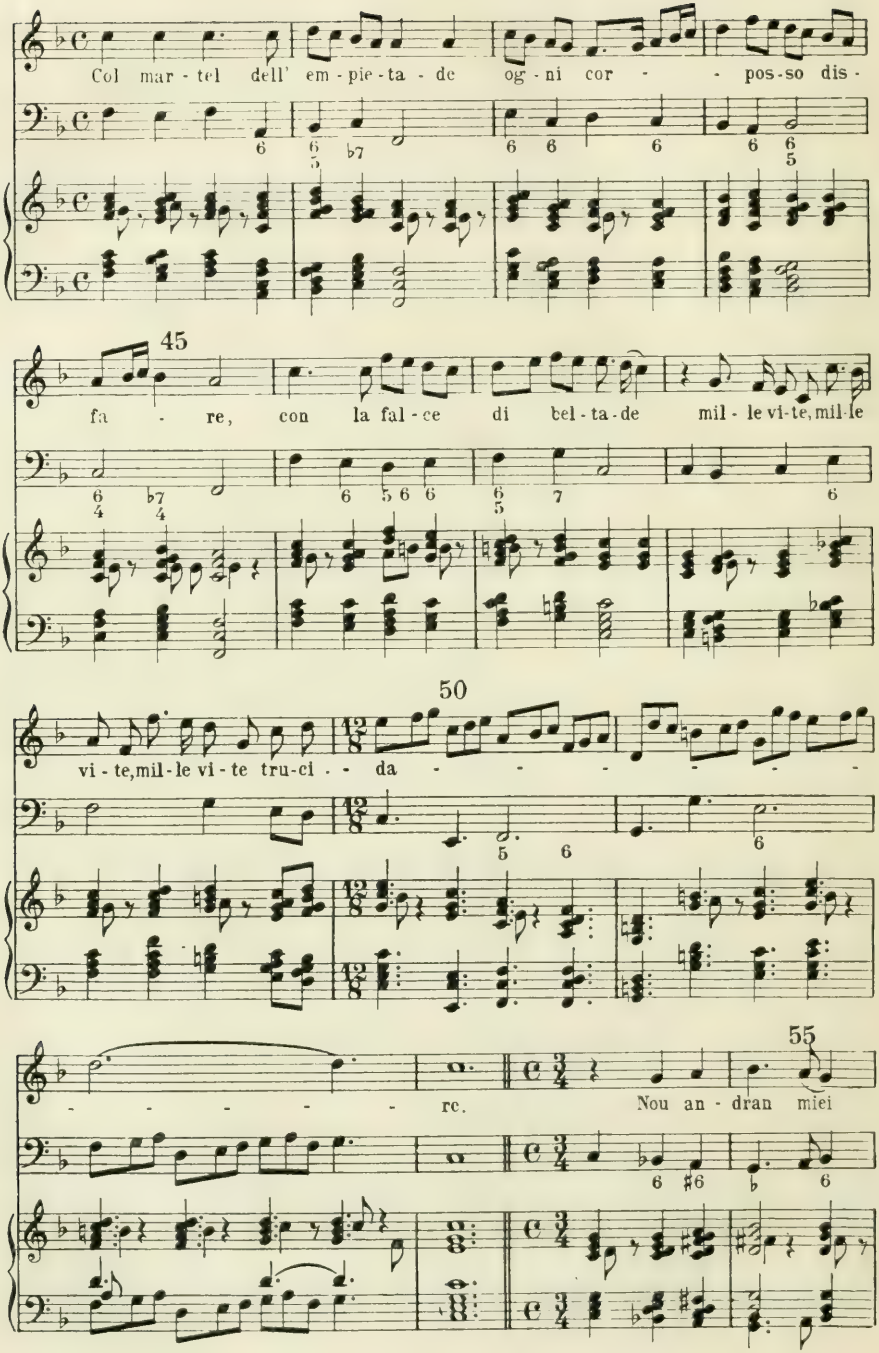
nelle regole del ben suonare e nelle false non si potrà tanto osservare, che siano legate prima e poi risolute, e nell' ordine delle consonanze non si potrà camminare così regolamente, e basterà riguadarsi di non fare le due 5e e le due 8ve seguite fra il basso ed il soprano, perchè essendo dilettevole questo bel modo di suonare detto communemente d'acciaccature, l' orecchio resta tanto sodisfatto della pienezza dell' armonia, e delle false, che per godere tal sodisfazione bisognerà come si è detto lasciar li scrupoli da parte altrimente si resterà nell' antico modo di suonar secco, come con la molta armonia." Um dem Schüler zu zeigen, was unter der „pienezza dell' armonia" und unter den „false che dilettino" zu verstehen sei, läßt der anonyme Autor hier eine „Arietta" eigener Komposition als Musterbeispiel folgen, die so notiert ist, daß unter der Singstimme zunächst der bezifferte Continuo und unter diesem das vielstimmig ausgesetzte Accompagnement steht[1]).

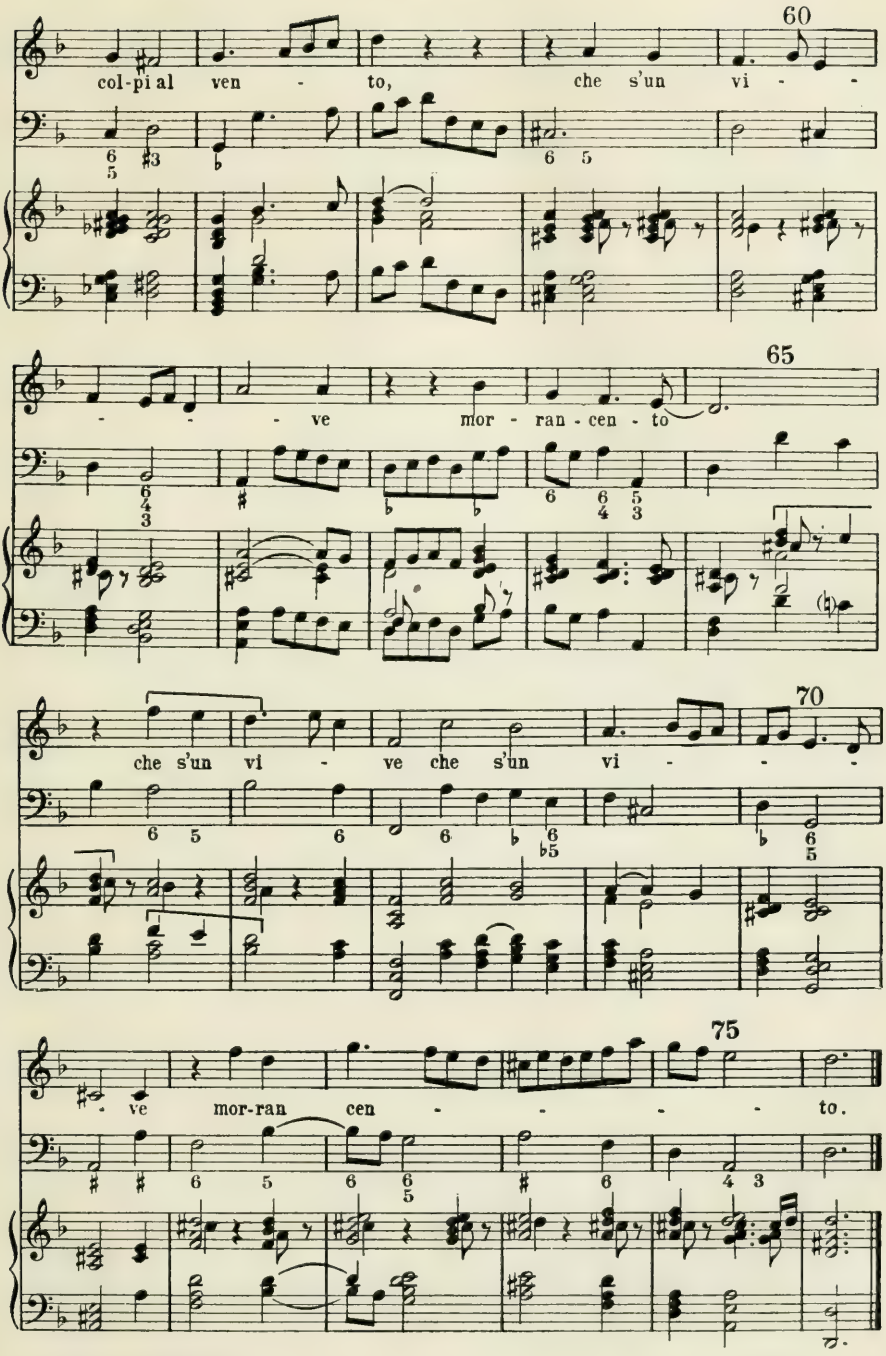


[1]) Die Singstimme und das obere System der Begleitung sind in der Vorlage im Sopranschlüssel notiert.



[1]) „oriol" ist eine alte poetische Form für „orologio"


Col mar - tel dell' em - pie - ta - de og - ni cor - - pos - so dis -
45
fa - re, con la fal - ce di bel - ta - de mil - le vi - te, mil - le
50
vi - te, mil - le vi - te tru - ci - - da - - - - - - - -
re.
55
Nou an - dran miei


60
col-pi al ven - to, che s'un vi - -
65
- - - ve mor - ran - cen - to
70
che s'un vi - ve che s'un vi - - -
75
- ve mor-ran cen - - - - to.

Wie die in dem Beispiel zahlreich enthaltenen dissonierenden Achtel- und Viertelnoten mit dahinter folgenden Pausen gemeint und zu spielen sind, erklärt der Autor folgendermaßen: „Fra le consonanze pongo tal volta alcune dissonanze toccandole e subito lasciandole, e le chiamo mordente quasi un picciol morso d'animaletto, quale a pena ponga il dente, e poi subito lo toglie e se ad alcuno piacesse più tenere, che levare le dissonanze, starà in suo arbitrio."

Mehr noch als die vorausgehende Erklärung, namentlich der Satz, daß diese Art Spiel ihren Zweck nur darin sehe, mit der Fülle der Stimmen und mit den weder vorbereiteten noch nach den Regeln aufgelösten Dissonanzen das Ohr zu reizen, wird das praktische Beispiel Erstaunen erregen. Zwar, daß in gewissen Fällen stark vielstimmig über dem Generalbaß gespielt wurde, ist uns nichts Neues. Schon aus den ersten Zeiten des Generalbaßspiels sind Belege dafür vorhanden: In seiner Schrift über die Ausführung des Continuo vom Jahre 1607 [1]) gibt Agazzari dem Generalbaßspieler folgende Anweisungen dafür, wo ein reiner, wohl vierstimmiger und wo ein vollstimmiger Satz am Platze ist: „perciochè quando si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci: perchè se sono molte, convien suonar pieno, e radoppiar registri: ma se sono poche, scemarli, e metter poche consonanze, suonando l'opera più pura, e giusta, che sia possibile ..." Also nur bei stärker besetzten Vokal- oder Instrumentalchören wurde damals vielstimmig begleitet, während der Satz, wie wir auch aus den im Jahre 1601 mit ausgearbeiteter Begleitung erschienenen Solomadrigalen Luzzasco Luzzaschis wissen, fast durchweg streng vierstimmig gehalten wurde, wenn es sich um die Begleitung einer einzelnen Stimme, eines Duetts oder Terzetts handelte. Als dann sehr bald die Reaktion auf die Verbannung des Kontrapunkts einsetzte, scheint man sich sogar auf ein dreistimmiges Akkompagnieren der Solostimme beschränkt, dabei aber die Führung der zwei zu improvisierenden Stimmen wieder kunstreicher gestaltet zu haben. So empfiehlt der Bologneser Meister Lorenzo Penna in seinem weitverbreiteten Werk „Li primi albori musicali" vom Jahre 1684 (Bologna): „Quando si accompagna una sol voce, non si deve suonare più di trè, overo (ma di raro) quattro tasti, e non è bene vi ponga l'ottava di sopra" (zu dem Baß), während auch er bei vollbesetzten Chören eine vielstimmige Aussetzung des Continuo für angezeigt hält: „A trè, ed a quattro (voci

[1]) Neugedruckt bei: Kinkeldey „Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts" S. 219ff.

si può empire un poco più .... A otto (voci), a trè chori, e a quattro chori etc. si empia, e radoppi pure le repliche, li ♯ ♯ (Leittöne), e ciò si vuole, perchè farà bel sentire con tanta varietà di Armonia.“ [1]) Auch Johann David Heinichen berichtet in seinem großen Generalbaßwerk vom Jahre 1728 [2]), „daß noch in den letzten Jahren des verwichenen Seculi ein dreistimmiges Accompagnement (da bald die rechte, bald die linke Hand eine Stimme allein, die andere Hand aber die zwei übrigen Stimmen führte) nicht eben gar zu rar“ war.

Der Grundsatz: ein Solo schwachstimmig, stark besetzte Chöre oder Orchester dagegen vielstimmig zu akkompagnieren, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wiederum in Geltung. „Das durchaus vier- und mehrstimmige Accompagnement gehört für starke Musiken“ schreibt C. Ph. Emanuel Bach [3]). Und in Georg Michael Telemanns „Unterricht im Generalbaßspielen auf der Orgel oder sonst einem Klavierinstrument“ [4]) heißt es: „Zu dem voll- oder vielmehr vielstimmigen Accompagnement aber, dessen man sich bey stark besetzten Musiken bedienet, und wobey man einige von den drei Oberstimmen der rechten Hand, oder auch alle drei, in der Octave darunter oder darüber, oder darunter und drüber zugleich, theils in der rechten, theils in der linken Hand außer den Baßnoten, verdoppelt“ etc. Eine Ausnahme von dieser Regel bildete nur die Begleitung von Rezitativen, „in denen die Griffe fein vollstimmig in beyden Händen genommen werden“ [5]).

Auch für die Freiheit in der Führung der Mittelstimmen, die der anonyme Autor dem Generalbaßspieler beim vielstimmigen Accompagnement gestattet, daß nämlich die Regeln des reinen Satzes nicht streng innegehalten zu werden brauchen, wofern nur zwischen Oberstimme und Baß falsche Fortschreitungen vermieden werden, finden wir Belege in anderen Generalbaßschulen der Zeit. In David Kellners „Treulicher Unterricht im General-Baß“ [6]) (nach den vielen Auflagen, die das Buch erfuhr, zu urteilen, wohl dem verbreitetsten deut-

[1]) S. 198.

[2]) „Der Generalbaß in der Composition etc. In Dreßden bei dem Autore zu finden. 1728.“ S. 131.

[3]) C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, etc. Berlin 1762“ S. 5.

[4]) Hamburg 1773. S. 19.

[5]) „Der Wohl unterwiesene General-Baß-Schüler, etc. von Georg Joachim Joseph Hahn etc. Augspurg, bey Johann Jacob Lotters seel. Erben 1751“ S. 57.

[6]) Hamburg 1732. Der Autor ist nur mit D. K. bezeichnet. Die „zweyte und vermehrte Auflage“, nach der ich zitiere, ist durch eine Vorrede von G. Th. Telemann eingeleitet, in der er berichtet, daß „in Jahresfrist 2000 Exemplare vergriffen worden“.

schen Werk über diese Materie im 18. Jahrhundert) heißt es: „Indessen kann aber einer auch sein Accompagnement, wanns nöthig ist, und insonderheit bey einer vollstimmigen Music, verstärcken und alles greiffen, was er mit beyden Fäusten fassen kann, und zwar so, daß zwischen beyden Händen kein allzugroßes vaccuum sey; Und ob es zwar nicht so rein herauskömmt, als beym vierstimmigen Accompagnement, so bedecket doch die Menge der Partien die vitia dergestalt, daß das Ohr damit zufrieden sein kan. Indessen soll man dahin sehen, daß die äußersten Stimmen, als nehmlich die allerunterste, und alleroberste gegen einander nicht vitiös seyn. Dergleichen vollstimmiger General-Baß ist nur auf besaiteten Instrumenten, nicht aber auf Pfeiff-Werk zu verstehen."

Francesco Gasparini [1]), bei aller Modernität doch ein getreuer Bewahrer der Tradition, versucht diese Freiheiten, die auch er beim vielstimmigen Accompagnement zugesteht, mit den Regeln des Kontrapunkts in Einklang zu bringen: „Per altro non si biasima l'empire, o radoppiare più che si può le consonanze; Nè si osserva così esattamente, che nel mezzo non vi siano le ottave, e le quinte, benchè procedino con l' istesso moto, perchè si suppone siano salvate col cambiamento delle parti, come nelle composizioni a 5, a 6, a 8 voci, dove le parti composte si raddoppiano le consonanze una coll' altra, ma cangiandosi in modo, che tra di loro non vi siano i disordini proibiti dalle buone regole del contrapunto [2])." Zum Unterschied von Kellner will Gasparini jedoch das vielstimmige Begleiten über dem Baß gerade auf die Orgel verweisen, wenn auch nur bei stark besetzten Chören: „Distinguo però l' accompagnare in organo, dove sarà bene servirsi di questa maniera piena nelle cose a più voci ripiene"; während er für die Begleitung eines Solos den reinen vierstimmigen Satz als erstrebenswertes Ideal hinstellt: „Ma in concertini a solo, o due voci, è molto meglio con le sole pure consonanze necessarie, senza raddoppiamenti, e come se si sonassero le quattro parti, il che fatto con aggiustatezza, sarà il più pulito, e regolato modo, che si possa fare" [3]). Doch bezieht sich das Vorstehende wohl wiederum nur auf das Begleiten mit der Orgel. Auf dem Cembalo scheint er das vollgriffige Spiel stets vorzuziehen. Denn auf der nämlichen Seite berichtet er: „Chi avrà ottenuta la sorte di praticare, o studiare sotto la scuola del famosissimo Sig. Bernardo Pasquini in Roma, o chi almeno

[1]) „L'armonico pratico al cimbalo etc. di Francesco Gasparini etc. Venezia 1708." Die Jahreszahl 1683 für die 1. Auflage bei Fétis und in Riemanns Musiklexikon ist falsch. Das Werk wurde bis ins 19. Jahrhundert siebenmal neuaufgelegt und mehrfach nachgedruckt.

[2]) In dem eben zitierten Werk. S. 87.

[3]) Ebenda S. 88.

l'avrà inteso, o veduto sonare, avrà potuto conoscere la più vera, bella, e nobile maniera di sonare, e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo Cimbalo una perfezzione di armonia maravigliosa". Und an einer späteren Stelle empfiehlt er die Anwendung der Acciaccatura, die doch nur beim vielstimmigen Spiel in Betracht kommt, geradezu für die Begleitung von Sologesängen: „Potrai ancora usare tanto il mordente, come l'acciaccature nelle arie, o canzoni; essendo molto necessarie per sonare con grazia, e buon gusto; e riescirà l' accompagnare assai più armonioso, e dilettevole"[1]). Es scheint also das vollgriffige Spiel auf dem Cembalo um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in Italien so in Mode gewesen zu sein, daß man es auch bei der Begleitung eines Solos, ja selbst, wie das Beispiel unseres anonymen Autors zeigt, bei der Begleitung einer Canzonette leichtesten Genres anwandte.

Auch Gasparini hatte seine Studien in Rom gemacht, und da sich zwischen seinen Ausführungen und denen unseres anonymen Autors noch zahlreiche andere Parallelen nachweisen lassen, liegt die Vermutung nahe, daß auch dieser direkt oder indirekt aus der Schule Bernardo Pasquini's, der damals als Lehrer Weltruf genoß, hervorgegangen ist. Jedenfalls aber kann die auffallende Ähnlichkeit in wesentlichen Punkten zwischen beiden Schriften unserer Datierung des anonymen Werkes als Stütze dienen. Die Bezeichnung Mordent z. B. erklärt Gasparini fast mit den gleichen Worten wie unser Autor: „Che perciò vien detto mordente, a guisa del morso di un piccolo animaletto, che appena morde, subito lascia, e non offende"[2]). Ebenso versteht auch Gasparini unter Mordent nicht den aus Frankreich stammenden Praller, sondern das flüchtige Mitanschlagen („toccar quasi fuggendo" oder „toccandolo nel medemo tempo, anzi un poco prima, ma lasciarlo immediatè") des nächsten Halbtons und der von dem anonymen Autor gepriesenen Acciaccatura widmet er fast ein ganzes Kapitel. Sie stellt sich in seinen Beispielen zum Unterschied vom Mordent als gleichzeitiges Mitanschlagen von Ganztönen dar, die zwischen den Akkordtönen liegen. Er erteilt auch Aufschluß darüber, mit welcher Applikatur die Acciaccatura zu spielen ist: „Bisogna con la destra adoprar tutte le dita, e alle volte si toccano due tasti con un sol dito, per lo più col pollice"[3]). Und schließlich gibt er ein Beispiel[4]) einer von ihm für die im Rezitativ häufige Bezifferung $\overset{7\flat}{4}\overset{\sharp}{2}$ gefundenen Acciacca-

[1]) Ebenda S. 97.
[2]) Ebenda S. 91.
[3]) Ebenda S. 94.
[4]) Ebenda S. 96 u. 97.

tura, bei der 14 Tasten auf einmal angeschlagen werden, und zwar so, daß in beiden Händen die Daumen und kleinen Finger je zwei Tasten zusammengreifen. Doch sagt Gasparini selbst von der Acciaccatura solcher Art, daß sie mehr als „bizzaria" anzusehen, nicht zur allgemeinen Regel zu machen und nur mit Vorsicht zu gebrauchen sei. („Potendosi qualche volta usare, ma distinguer tempo, luogo, e persone.") Aber mit Verstand („con giudizio") angewendet, könne sie dem Sänger sehr von Vorteil sein und die Wirkung seines Vortrages heben: „Queste, e simili false, o durezze pare, che diano campo al buon cantore di meglio esprimere gli affetti, ed il buon gusto delle composizioni."

Wie die vorstehenden Zitate zeigen, verfügt der feingebildete Gasparini über eine weit größere Sprachgewandtheit als unser anonymer Autor. Und er drückt sich nicht nur präziser aus, sondern versucht auch, die neuen Lehren, die er aus der damaligen Praxis ableitet, durch die bestehenden Gesetze zu motivieren und in Regeln zu fassen. Es ist kaum anzunehmen, daß unser Anonymus, wenn er Gasparinis Werk gekannt hätte, sich nicht auch, wie es später Heinichen tat, dessen Deduktionen im einzelnen zu eigen gemacht haben würde. Und da Gasparinis Werk eine rasche Verbreitung fand (1713 erschien bereits ein Bologneser Nachdruck und 1715 die zweite Auflage der Originalausgabe in Venedig), so geht man wohl nicht fehl, wenn man die anonyme Schrift als die frühere ansieht.

Auch der aus dem gleichen künstlerischen Boden hervorgegangene Corelli-Schüler Francesco Geminiani, nur um wenige Jahre jünger als Gasparini, bringt die Beispiele in seinem Werk „The Art of Accompaniament or A new and well digested method to learn to perform the Thorough Bass on the Harpsichord etc."[1]) meist vollgriffig für beide Hände, indem er in freier Weise die Stimmenzahl bald vermehrt, bald verringert. Eine Erläuterung des Prinzips, dem er hierbei folgt, suchen wir in den sparsamen Textanmerkungen vergebens, was wohl wiederum als ein Beweis dafür anzusehen ist, daß diese Art des vollstimmigen Spiels weit verbreitet war und dem Autor als selbstverständlich galt. Die Acciaccatura jedoch läßt Geminiani, der sich mit seiner Schrift hauptsächlich an Anfänger wendet, ganz unerwähnt.

Johann David Heinichen, der erste und einzige deutsche Theoretiker, der über das vielstimmige Accompagnement und über die Acciaccatura mit großer Ausführlichkeit handelt, hatte seine Wissenschaft ebenfalls aus Italien bezogen. Das geht schon daraus hervor, daß sich

[1]) London Printed for the Autor by John Johnson" ohne Jahreszahl (1755).

in seiner ersten Generalbaßschrift „Neu erfundene und gründliche Anweisung wie ein Musik Liebender auf gewisse vorteilhaftige Art könne zu vollkommener Erlernung des Generalbasses gelangen etc." (Hamburg 1711), die vor seinem Aufenthalt in Italien (von 1711—1716) entstanden ist, nichts über diese Materie findet. In der Umarbeitung und Erweiterung dieser Schrift zu dem im Jahre 1728 erschienenen, 1000 Seiten umfassenden, grundlegenden Werk[1]) dagegen nehmen die Erläuterungen zu dem vielstimmigen Accompagnement einen großen Raum ein. Nachdem auf den ersten 130 Seiten des Werkes der reine vierstimmige Satz behandelt wurde, kommt Heinichen zu der „wichtigen Frage": „Ob alle oben gegebene Exempel nicht könnten vollstimmiger traktiret werden, oder: Ob der Generalbaß überall bey dergleichen vierstimmigen Accompagnement nothwendig verbleiben müsse?"[2]) Als Antwort darauf heißt es dann[3]): „Diejenigen aber, welche albereit in der Kunst geübet, suchen gemeiniglich (sonderlich auf denen Clavecins) die Harmonie noch mehr zu verstärken, und mit der lincken Hand eben so vollstimmig, als mit der rechten zu accompagniren, woraus denn nach Gelegenheit der Application beyder Hände ein 6, 7, biß 8stimmiges Accompagnement entstehet." Wie David Kellner rät aber auch Heinichen im Gegensatz zu Gasparini von einem zu vollstimmigen Spiel auf der Orgel ab: „Je vollstimmiger man auf denen Clavecins mit beyden Händen accompagniret, je harmoniöser fället es aus. Hingegen darff man sich freylich auf Orgeln, (sonderlich bei schwacher Music und außer dem Tutti) nicht zu sehr in das allzuvollstimmige Accompagnement der lincken Hand verlieben, weil das beständige Gemurre so vieler tieffen Töne dem Ohre unangenehm, und dem concertirenden Sänger oder Instrumentisten, nicht selten beschwerlich fället." Er gibt dann ein einfaches Verfahren an, wie man ohne Schwierigkeit zu dem vielstimmigen Accompagnement gelangen kann: „Man bemühe sich nemlich, nur die äusserste Stimme der rechten Hand so geschickt zu erfinden, daß sie mit dem Basse ohne Quinten und Oktaven, oder sonst vitiöse Progressen einhergehe, ... die weite Distanz aber, oder den leeren Raum zwischen der obersten Stimme und dem Basse, suche man mit beyden Händen dergestalt auszufüllen, daß die rechte Hand alle im Accord unter sich nechstgelegene, die lincke Hand aber alle im Accord über sich nechstgelegene zwey biß drey Mittel-Stimmen ergreiffe, ohne sich im geringsten an die, in gedachten Mittel-Stimmen ohngefehr vorfallenden Quinten und Oktaven zu kehren, (Weil sie von

[1]) Vgl. S. 195, Anm. 2.
[2]) S. 130
[3]) S. 131ff.

denen äussersten Stimmen verdecket, und also mit raison, durch die gewöhnliche Verwechselung der Stimmen entschuldigt werden; ...) so wird das Accompagnement beyder Hände, ohne weitere Künste jederzeit 6, 7, biß 8stimmig ausfallen." An anderer Stelle [1]) führt er hierzu noch weiter aus: „Bey einem sehr vollstimmigen Accompagnement aber seynd alle diese Regeln (zur Vermeidung „verdächtiger Progressen") von Natur so unmöglich, als unnöthig zu observiren, weil die Menge der Stimmen alle dergleichen Fehler denen Ohren versteckt." Auch über den Mordent und die Acciaccatura spricht Heinichen ausführlich und bekennt, daß er diese Manieren und ihre Erklärungen von Gasparini übernommen habe, dessen Buch ihm in Italien in die Hand gekommen sei [2]). Als Heinichen nach Venedig kam, war Gasparini dort als Kapellmeister am Pio Ospedale della Pietà tätig. So wird er wohl auch Gelegenheit gehabt haben, ihn selbst spielen zu hören. Er berichtet wenigstens [3]) von Gasparini, „dass seine Arth besonders auff dem Clavicimbal von grossem Effect ist" und fügt gleichzeitig hinzu, daß er auch „der erste Autor, welcher von dergleichen Materie (Mordent und Acciaccatura) geschrieben". Und er leitet dann aus dem Unterschied dieser beiden Manieren, wie er sich aus Gasparini's Beispielen ergiebt, die Regel ab: „Eine Mordente nennet er, wo man nur ein Semitonium drunter anschlägt ..... Eine Acciaccatura hingegen nennet er, wenn man wegen des Ambitus modi statt des Semitonii einen gantzen Ton drunter, oder auch gleichwohl nach Gelegenheit 3, 4 neben einander liegende Claves in einen gelinden Arpeggio fast zugleich niederschläget, jedoch die falschen, oder nicht zum Accord gehörigen Claves alleine wieder fahren lässet [4])." Dann weist er den Anfänger „auf gar kurtze Handgriffe", wie man Acciaccaturen leicht erfinden könne: „Nehmlich man darff nur Achtung geben, wo in der rechten oder lincken Hand zwischen den Accorden eine 3e. leer, und dabey ein Finger müßig sey. Mit diesen Schlage man den mittlern leeren Ton zugleich mit nieder, es mag nun ohngefehr eine Mordente oder Acciaccatur daraus werden, das heisset: es mag der dazwischen liegende Clavis gegen den obern einen halben oder gantzen Ton ausmachen, so lieget nichts dran." Vor dem Mißbrauch dieser Manier warnt jedoch auch Heinichen wie Gasparini: „Nur daß man dergleichen dissonierende Accorde 1. nicht allzuoft, sondern mit einer Abwechselung, 2. nicht leicht über 3 oder 4 nebeneinander

[1]) Ebenda S. 150.
[2]) Ebenda S. 91.
[3]) S. 534.
[4]) Ebenda S. 534 und 535.

liegende Claves zugleich und 3. mit einem gelinden Arpeggio niederschlage [1]).“ Und an anderer Stelle verweist er diese Manieren in den „extravaganten Recitativ Stylum“, wo sie „gleichsam ihren Sitz haben“[2]). Außer im Rezitativ scheint sich denn auch in Deutschland weder die Acciaccatura noch das vollgriffige Spiel überhaupt bei der Begleitung eines Solos eingebürgert zu haben. Eine Tendenz: die Reinlichkeit, die logisch organische Entwicklung des Stimmengefüges dem momentanen impressionistischen Klangreiz, dem „gusto dell' orecchio“ zu opfern, hat dem Deutschen stets fern gelegen. „Sonst entstehet ein gar zu unreines Wesen im Accompagnement [3])“, nämlich, wenn man diese Manieren zu häufig anwendet, sagt Heinichen. Und er fährt fort: „Ich habe dergleichen Accompagnisten gekennet, die sich allzustark dran gewöhnet, aber endlich ihre Fehler selbst erkennet, und von andern gerühmet, daß sie reine spieleten.“ Die zahlreichen Notenbeispiele, die Heinichen für das vielstimmige Accompagnement gibt (er bringt die Exempel vielfach erst in vierstimmigem Satz und darauf nochmals vollstimmig ausgesetzt), haben denn auch ein weit zahmeres Aussehen, als die Begleitung unserer Arietta zeigt. In ihnen verzichtet er gänzlich auf den Gebrauch von Mordent und Acciaccatura und auf andere Freiheiten z. B. auf die Verdoppelung der Leittöne, die er theoretisch dem Spieler ausdrücklich zugesteht [4]). Und in den nur wenige Jahre nach Heinichens Werk erschienenen (Hamburg 1733/34) „Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen“ des mit Bach und Händel befreundeten Georg Philipp Telemann [5]) sind sämtliche Bässe der 48 Beispiele (es handelt sich ausschließlich um einstimmige Lieder mit Generalbaßbegleitung) rein vierstimmig ausgesetzt mit Ausnahme des Rezitativs in dem Liede vom „Toback“ (Nr. 39, 40), in dem die letzten sieben Akkorde 6-, 7- und 8-stimmig gehalten sind. In der Anmerkung dazu heißt es: „Es mögen auch beyde Hände voll genommen werden, wie von b an bis zu ende gewiesen wird“ (S. 40). Doch schränkt Telemann diese Lizenz sofort wieder ein: „Ob man diesen (den Sängern), wann sie nicht notenfest sind, ein haufen tone anpimpen solle, solches hätte ich fast lust mit nein zu beantworten“ (S. 41).

Auf den ersten Anblick hin mag der Klaviersatz unserer Arietta selbst dem modernen Musiker, der an gehäufte Dissonanzen gewöhnt

[1]) Ebenda S. 540 und 541.
[2]) Ebenda S. 796.
[3]) Ebenda S. 541 (f.).
[4]) Ebenda S. 156.
[5]) Neu herausgegeben von Max Seiffert, Berlin 1914.

ist, monströs erscheinen, so, wenn sein Auge etwa auf den 31. Takt fällt, indem die rechte Hand gleichzeitig sieben nebeneinander liegende Töne g a b cis d e anzuschlagen hat. Spielt man aber nach Heinichens Anweisung die Akkorde in einem „gelinden Arpeggio", läßt die mit nachfolgenden Pausen versehenen Dissonanzen gleich wieder los und die Finger nur auf den übrigen Tönen ruhen, spielt man das Stück auf einem Cembalo und nicht auf dem modernen Flügel, so wird man doch von dem ganz eigenen Klangreiz überrascht sein. Es darf ja bei der Beurteilung des Stückes auch nicht übersehen werden, daß es sich hier um ein Musterbeispiel für gewisse Extravaganzen handelt, von denen nach Gasparini und Heinichen der einsichtige Spieler nur sparsam Gebrauch machen soll, die aber hier, um sie dem Schüler recht eindringlich vor Augen zu führen, absichtlich nach Möglichkeit gehäuft sind.

Auch abgesehen von dem, was unser Autor daran dem Schüler zu zeigen beabsichtigt, gibt die Begleitung der Arietta Aufschluß über manche Fragen, die von den Theoretikern jener Epoche offengelassen oder widersprechend beantwortet werden. Nur das Wesentlichste sei hier wegen der Knappheit des Raumes berührt: Daß von einer Verdoppelung des Basses durch die tiefere Oktave im allgemeinen abgesehen werden mußte, lag schon in der Forderung des vollstimmigen Spiels: zwischen den beiden Händen einen möglichst geringen Raum zu lassen, begründet. Nur einmal springt der Baß vorübergehend in die tiefere Oktave ab (Takt 19), und nur in den beiden Schlußtakten 40 und 76 wird die tiefere Oktave hinzugegriffen, beide Male jedoch leer, ohne weitere Akkordfüllung in der linken Hand. Dagegen findet sich der Baß sehr häufig durch die nächsthöhere Oktave verdoppelt (s. Takt 1, 2, 5, 9, 10, 12, 14 etc.), in fortgeführten Oktavschritten in den Takten 9, 10, 12 und 50. Man beachte dabei, daß wohl wegen des „Gemurres so vieler tieffen Töne" (Heinichen, vgl. S. 11) vom großen F, meist auch schon vom großen A und G abwärts als nächster über dem Baß gelegener Akkordton erst die Quinte und nicht schon die dazwischenliegende Terz zur Füllung hinzugegriffen wird.

Takt 2, 10, 11, 12, 13, 14, 15 etc. zeigen, daß, während der wohl von einem Streichbaß auszuführende Continuo eine Note aushält, der nämliche Akkord bald allein mit der rechten Hand, bald mit beiden Händen, und zwar dann auch die Baßnote selbst, mehrmals angeschlagen werden durfte, Takt 6, daß sich der Spieler überhaupt nicht allzu streng an die rhythmische Einteilung des Continuo zu binden brauchte.

Eine wesentliche und viel erörterte Frage ist die, ob es dem Generalbaßspieler erlaubt war, die Solostimme durchgehends oder auch nur teilweise in der Oberstimme oder in einer Mittelstimme mitzuspielen. Zwei

Lehrer aus den ältesten Zeiten des Generalbasses Giacobbi und Agazzari verneinen sie, wenigstens, was die Oberstimme anlangt, durchaus[1]). Luzzascho Luzzaschi hingegen läßt in seinen Solomadrigalen durchgehends die Oberstimme der Begleitung mit der Singstimme zusammengehen mit Ausnahme der Stellen, in denen diese diminuiert. Andreas Werckmeister[2]) hält es nicht für „rathsam, daß man allemahl die Dissonantien so im General-Basse angedeutet werden, mit den Vocalisten, oder Instrumentisten, so crasse hinmache, und verdoppele: Denn wenn durch die gesetzte Dissonanz der Sänger einen anmuthigen Affectum exprimiret: So kann ein unbesonnener General-Bassiste, wenn er nicht behutsam gehet, mit derselben Dissonanz alle Lieblichkeit verderben." Georg Philipp Telemann wiederum verdoppelt in seinen schon erwähnten „Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen" (1733/34) meistens die Gesangstimme in der Begleitung, häufiger jedoch in einer der Mittelstimmen als in der Oberstimme, wie es auch unser Anonymus im 12., 48. und 66. Takt der Arietta macht. Und C. Philipp Emanuel Bach endlich will die Verdopplung der Solostimme in der Oberstimme der Begleitung nur „zuweilen im Anfang eines geschwinden Stückes" gestatten. Sonst ist ihm die Begleitung „verwerflich, wobey man in der Oberstimme den Gesang der Hauptstimme beständig mitspielet"[3]). Unser anonymer Autor schließt sich in der Arietta mit der Oberstimme der Begleitung im großen und ganzen eng an den Duktus der Gesangsstimme an, indem er die harmonischen Noten der Melodie verdoppelt und nur die durchgehenden und umschreibenden Melodienoten unberücksichtigt läßt, doch auch dies nicht immer wie z. B. im Takt 11, 12, 13, 24, wo die Oberstimme auch die Durchgangsnoten der Gesangsstimme mitmacht. Diese Praxis ist um so befremdlicher, als man nach seinen an anderen Stellen der Schrift getanen Äußerungen zu dem Schluß kommen mußte, daß auch er die Verdopplung der Solostimme in der Oberstimme der Begleitung für schlecht hält. So heißt es einmal: „Gia si è detto di sopra che la parte superiore che si suona debba camminare più dilettevolmente", eine Vorschrift, die überflüssig wäre, wenn die Oberstimme mit der Melodiestimme mitgehen sollte[4]). Und an einer anderen Stelle drückt er sich noch klarer aus: Er zeigt an einem Beispiel, wie man die Oberstimme durch Terzen

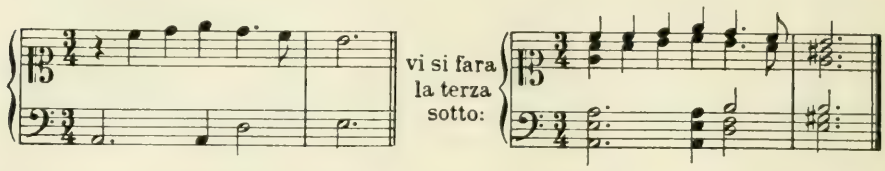
[1]) Vgl. Kinkeldey's S. 194, Anm. 1 zitiertes Buch S. 209.

[2]) „Die Nothwendigsten Anmerkungen Und Regeln Wie der Bassus Continuus Oder General-Baß wol könne tractiret werden" .... Aschersleben (1698). S. 42.

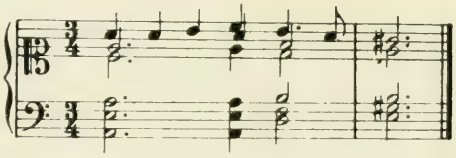
[3]) S. das S. 195 zitierte Werk S. 257, § 24.

[4]) Vgl. hierzu auch die bereits S. 199 zitierte Stelle aus Heinichen: „Man bemühe sich nemlich etc."

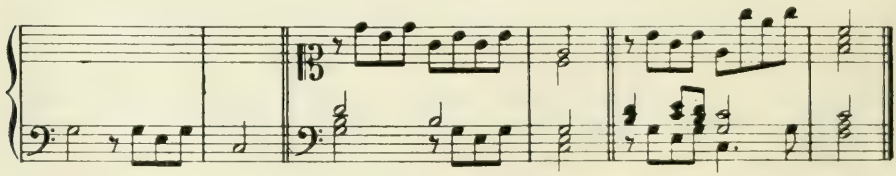
verdoppelt und knüpft daran die folgenden Bemerkungen: „Se la parte cantasse così:



overo senza farvi la parte che canta, che mi pare meglio, e poi conforme il gusto di che suona“:



Die sich fast in allen Lehrbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts findende Regel: „Suonando con il Soprano o Contralto, non si deve suonare di sopra alla parte, che canta“ (s. Lorenzo Penna's S. 6 zitiertes Werk S. 198) hält der anonyme Autor in der Arietta ziemlich streng ein. Nur ganz vorübergehend, etwa ein Taktviertel lang, gerät er einmal mit der Oberstimme über die Gesangstimme (s. Takt 32, 48, 56, 57, 59, 60, 71). Für die Anbringung von Imitationen in den Mittelstimmen blieb bei den vollen Griffen beider Hände kein Raum. Auch in den Außenstimmen waren imitierende Führungen durch die Beschäftigung aller Finger erschwert. So findet sich nur eine rhythmische Nachahmung des Baßes im 52. und eine melodische der Oberstimme im 65. und 66. Takt. Daß er sonst zur Ausschmückung des Accompagnement Nachahmungen für wohl angebracht hält, sagt der Autor an anderer Stelle: „Fanno bell' effetto l' imitazioni o avanti o doppo il basso come“:

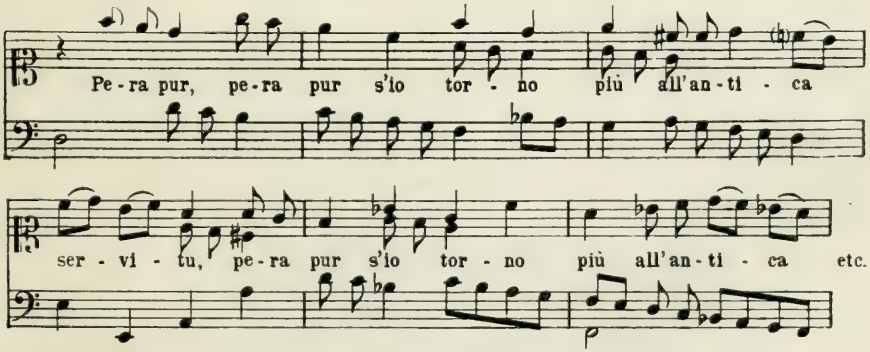


Auch Mattheson empfiehlt, im Accompagnement hier und da eine Nachahmung anzubringen [1]). Und C. Philipp Emanuel Bach

[1]) „Grosse General-Baß-Schule oder: Der exemplarischen Organisten-Probe Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage Hamburg 1731 “ S. 241.

widmet dieser Materie ein ganzes Kapitel [1]). Daß in der unserem anonymen Autor voraufgehenden Epoche, im zweiten und dritten Viertel des 17. Jahrhunderts kontrapunktische Führungen der Mittelstimmen im Accompagnement nichts Seltenes waren, läßt sich trotz des Fehlens theoretischer Darlegungen über diese kunstreichere Art der Begleitung mit Sicherheit feststellen. Wie schon im Anfang des 17. Jahrhunderts in den gedruckten Continuostimmen von Chorwerken einzelne für die Orgel ausgesetzte Takte vorkommen [2]), so finden sich in den handschriftlich überlieferten Sologesängen des 2. und 3. Viertels des Jahrhunderts nicht selten im Continuo kleine Stellen, in denen über dem Baß eine oder mehrere Mittelstimmen ausgesetzt sind, denen man bisher keine Beachtung geschenkt hat, die uns aber über die Art, wie das Generalbaßspiel damals gehandhabt wurde, besseren Aufschluß geben als die in jener Zeit spärlich fließenden literarischen Quellen. Es handelt sich bei diesen Aussetzungen um Andeutungen von anzubringenden Imitationen, von konsequent durchzuführenden Motiven oder sonst um außergewöhnliche Führungen in den Mittelstimmen. Da häufig die gleichen Aussetzungen in mehreren Kopien desselben Werkes nachzuweisen sind, ist wohl die Annahme berechtigt, daß sie von dem Komponisten selbst und nicht vom Kopisten oder einem dilettierenden Besitzer der Handschrift herrühren. Besonders zahlreich sind solche Anweisungen für den Generalbaßspieler in den Kantaten und Kanzonen Luigi Rossi's und Carlo Ambrogio Lunati's zu finden. Einige wenige charakteristische Beispiele mögen zeigen, wie wertvoll diese Hinweise für die Kenntnis von der Ausgestaltung des Accompagnements über dem Continuo in jener Epoche sind:

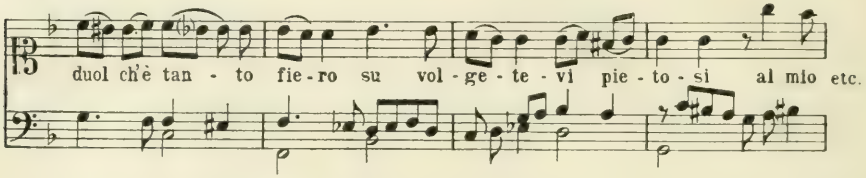
1. Aus einer Kanzone Luigi Rossi's. Ms.-Sammelband Nr. 2480, Rom Biblioteca Casanatense:



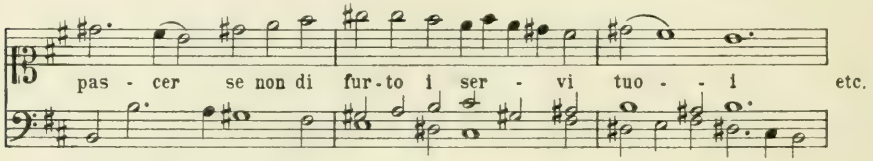
[1]) S. das S. 195 zitierte Werk. 33. Kapitel „Von der Nachahmung". S. 200—205.

[2]) Vgl. Kinkeldey's S. 194 zitierte Schrift S. 210.

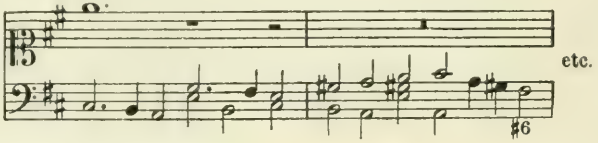
2. Aus einer Kanzone Luigi Rossi's, ebenda Ms.-Sammelband Nr. 2468:



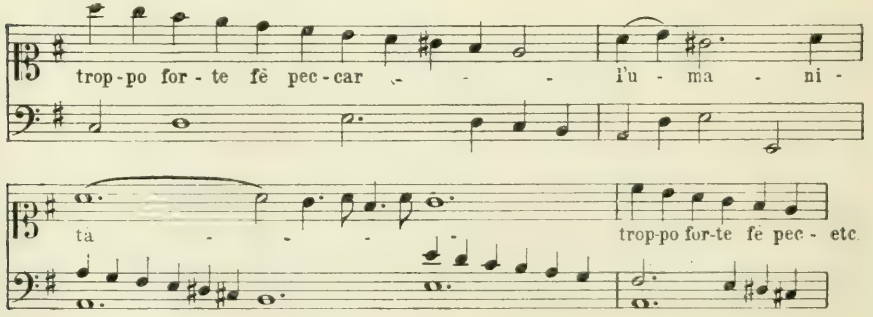
3. Aus einer Kantate Allessandro Scarlatti's. Modena, Biblioteca Estense. Ms.-Sammelband: Mus. G. 253:



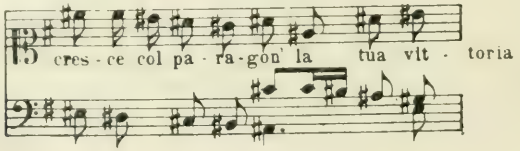
und ebenda am Schluß:



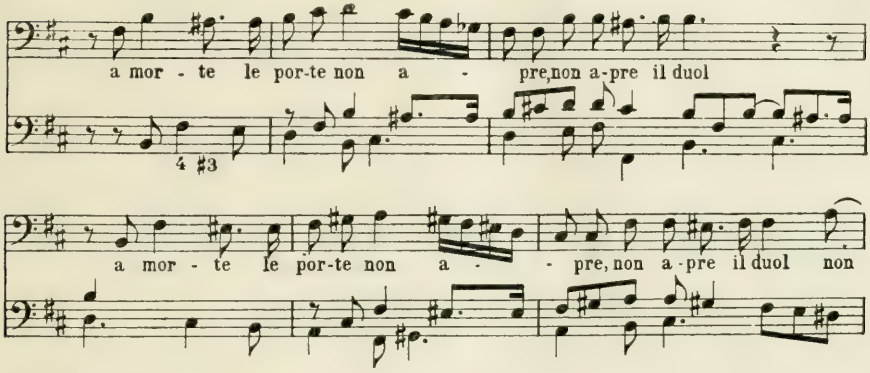
4. Aus einer Solokantate Carlo Ambrogio Lunati's, ebenda Ms.-Sammelband: Mus. F. 1383:



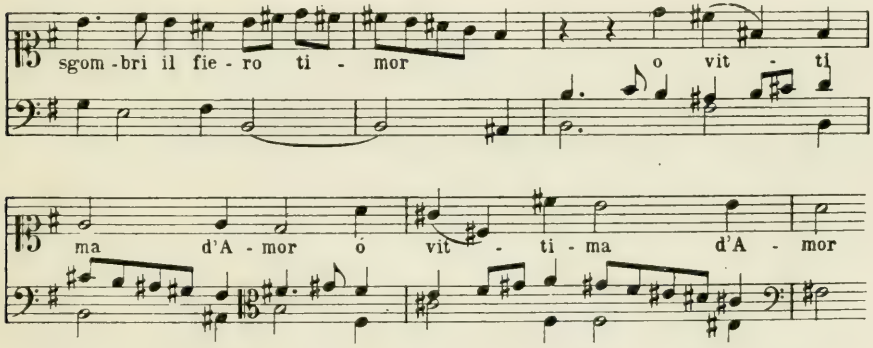
5. Ebenda:



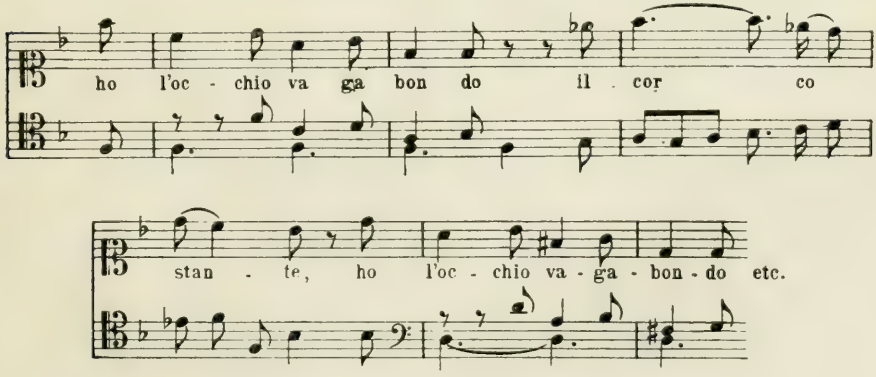
6. Aus einer anderen Kantate Carlo Ambrogio Lunati's, ebenda:



7. Ebenda aus einer anderen Solokantate Carlo Ambrogio Lunati's:



8. Aus einer Solokantate „del Sig. Vincenzo", Rom, Biblioteca Vaticana, Barb. lat. Ms.-Sammelband Nr. 4156:



Es bestehen leider heutigen Tags Bestrebungen, die dahin zielen, die gesamte Praxis des Generalbaßspiels, handle es sich nun um einen Bachschen oder Händelschen Baß, um den Continuo einer Solokantate oder eines Chorwerkes des 17. Jahrhunderts oder um das Accompagnement eines schlichten deutschen Liedes aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zu uniformieren und etwa auf das simple, von allen Künsten des Kontrapunkts und sonstigen Ausschmückungen absehende, auf jede individuelle künstlerische Freiheit verzichtende vierstimmige Accompagnement, wie es sich in G. Ph. Telemanns Generalbaßbeispielen findet, ein für allemal festzulegen. Vielleicht ist diese kleine Abhandlung geeignet, demgegenüber auf die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen auch auf diesem Gebiet hinzuweisen. Sie mag zeigen, wie verschieden die Gepflogenheiten beim Accompagnement in den einzelnen Epochen und Ländern waren, in welchem Maße selbst gleichzeitig lebende Meister in ihren Ansichten über die Handhabung des Generalbaßspiels von einander abwichen, und ein wie großer Spielraum für die Ausgestaltung des Satzes über dem Continuo somit dem Accompagnisten gegeben ist, sofern er nur der Eigenart des Komponisten verständnisvoll zu begegnen und der Gattung des ihm vorliegenden Musikstückes, der Zeit und dem Ort seiner Entstehung Rechnung zu tragen sucht.

Die älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts[1]).

Von

Gustav Friedrich Schmidt, München.

Die ersten Versuche im 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts, Deutschland eine Nationaloper zu schaffen, hatten auch in Leipzig fruchtbaren Boden gefunden, wo von 1693 ab bis zum Jahre 1720 während der Neujahrs-, Oster- und Michaelimessen Opernvorstellungen, und zwar ebenso wie in Hamburg und Braunschweig gegen Eintrittsgeld gegeben wurden.

Eine Geschichte der ältesten deutschen Oper in Leipzig zu schreiben, ist, was den musikalischen Teil dieser Arbeit anlangt, geradezu unmöglich, da die Musik der alten Opern verloren gegangen ist. Während wir uns über die Opernkompositionen der Hamburger und Braunschweiger Bühnen durch die wenigen, aber immerhin noch erhalten gebliebenen Partituren Francks, Coussers, Keisers, Telemanns, Matthesons, Schürmanns u. a. ein übersichtliches Bild der Entwicklung der dortigen deutschen Oper machen können, sind wir bei einer Behandlung der Leipziger Oper allein auf die alten Operntexte angewiesen.

Über die Bau- und Pachtschwierigkeiten der ersten Opernunternehmer Leipzigs wie über den Inhalt einiger dort aufgeführten Opern hat uns Opel in seinem Aufsatz „Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig [2])“ unterrichtet. Auf diese Mitteilungen, die uns auch interessanten Auf-

[1]) Neue Beiträge zur literar- und formengeschichtlichen Betrachtung der alten Operntexte.

[2]) Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde. Herausgegeben v. Ermisch, 5. Bd. Dresden 1884, S. 116.

schluß über die Leipziger Opernsänger geben, und die wertvollen Publikationen Hermann Kretzschmars [1]) über „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper" stützt sich im wesentlichen unsere Kenntnis von der Geschichte der frühdeutschen Oper Leipzigs. Durch die neuen Beiträge des Verfassers, die hauptsächlich auf die noch vorhandenen Quellen der im Besitze verschiedener deutscher Bibliotheken befindlichen alten Operntextbücher zurückgehen, soll für eine noch ausstehende Geschichte der Oper in Leipzig brauchbares Material beigesteuert werden. Das Repertoire der ersten deutschen Opern Leipzigs, das natürlich auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, wird hier zum erstenmal in chronologischer Reihenfolge aufgezeichnet und das Hauptgewicht bei der Behandlung der Operntexte ist nicht auf eine Besprechung des Inhaltes der Libretti [2]) gelegt, sondern auf eine Behandlung der Formengeschichte der Opern selbst, soweit uns die Textbücher einen Einblick in die musikalische Struktur der verloren gegangenen Partituren gewähren. Ferner sind bei den Nachforschungen über die Dichter und Komponisten der Leipziger Opern so ziemlich alle einigermaßen zugänglichen Quellen zu Rate gezogen und zu den Operntexten in Beziehungen gebracht worden.

Die erste deutsche Oper, die auf dem neuen Schauplatz am Brühl in Leipzig zur Zeit der Ostermesse des Jahres 1693 zur Aufführung kam, war die von Nikolaus Adam Strungk komponierte „Alceste" [3]) und die letzten Opernvorstellungen fanden 1720 statt, in welchem Jahre die Oper „Berenice" eines unbekannten Autoren und des Weißenfelser Vizekapellmeisters und Kammermusikers Carl Heinrich Grünewalds „Germanicus" zum dritten- und letztenmal gespielt wurden. Die Beantwortung der Fragen nach den Komponisten der verschiedenen Leipziger Opern ist ein heikles und unaufgeklärtes Kapitel der Musikgeschichte. Der Verfasser

[1]) Sammelbd. d. intern. Musik-Gesellsch. 3. Jahrg. 1901/02, S. 270.

[2]) Von einer Besprechung des Inhaltes der Operntexte und ihrer dichterischen und dramatischen Gestaltung mußte abgesehen werden, da der Verfasser bei der Sichtung des Materiales für diese Arbeit durch den Ausbruch des Krieges und seine Einberufung zum Heeresdienst unterbrochen wurde. Die Abfassung dieser Studie ist die Arbeitsfrucht einiger Urlaubstage, die ihm eigens für diesen Zweck dankenswerterweise vom Regiment im Felde bewilligt wurden.

[3]) Die Frage, ob das von Gottsched („Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst", Leipzig 1901 und 1904) verzeichnete und im Jahre 1685 zu Leipzig gedruckte Textbuch der Oper „Das bezwungene Ofen" ein von Weißenfels importiertes und in Leipzig zur Aufführung gebrachtes Stück [nach Kretzschmar (a. a. O.) und Dommer-Schering (a. a. O.)] gewesen ist, läßt sich nicht entscheiden. Da auch bekanntlich Leipziger Operntextbücher in Dresden in den Druck kamen, wie die „Alceste" (1693) und der „Nero" (1693), so ist auch der umgekehrte Fall leicht möglich, daß jener Text in Leipzig gedruckt und die Oper selbst in Weißenfels aufgeführt worden ist.

hat versucht dank seinen jahrelangen praktischen Erfahrungen in der Erforschung und Prüfung anonymer Partituren und Operntexte, sich von den Fehlschlüssen fernzuhalten, in die so mancher Musik- und Literarhistoriker verfallen ist, wenn es galt, die Komponisten anonymer deutscher Opern namhaft zu machen. Nicht die gleichlautenden Titel der Operntexte geben uns zu dem Schlusse Berechtigung, daß sie auch von denselben Komponisten vertont worden sind[1]). Weder Pallavicinos „Nero", noch Scarlattis „Pirro e Demetrio" sind in Leipzig über die Bretter gegangen. Auch Coussers „Ariadne" und „Keisers „La Forza della virtu" sind andere Stücke als die ähnlichen Leipziger Opern [2]). Soviel steht fest, daß im ersten Jahrzehnt der Leipziger Oper N. A. Strungk bis zu seinem im Jahre 1700 erfolgten Tode der Hauskomponist gewesen ist, obgleich wir nur von den drei Opern „Alceste" (1693), „Nero" (1693) und „Agrippina" (1699) mit Bestimmtheit wissen, daß sie von ihm komponiert worden sind. Ebenso steht es mit den Opern der anderen Leipziger Komponisten. Christian Ludwig Boxberg dichtete für viele Singspiele die Texte, die er meistens mit seinen Initialen „C. L. B." unterzeichnete; die Musik schrieb er zu den Opern „Amynthas und Phyllis" (1700), „Athanagilda" (1701 und 1707) und vermutlich auch für den „Orion" (1697), „Erechtheus" (1700) und die „Galathea" (1702). Der aus Magdeburg gebürtige Georg Philipp Telemann führte von 1702—1704 die Oberleitung der Oper Leipzigs, wo er gleichzeitig auf der Universität die Rechte studierte und als Sänger in der Oper auftrat, und komponierte eine größere Anzahl Bühnenwerke, von denen wir mit Gewißheit nur zwei feststellen können, die Opern „Ferdinand und Isabella" (1703 und 1705) und „Jupiter und Semele" (1716 und 1718). Carl Heinrich Grünewald komponierte für Leipzig u. a. die Opern „Der ungetreue Schäffer Cardillo" (1703) und „Germanicus" (1704, 1710 und 1720), Melchior Hofmann, der vom Jahre 1704 an Musikdirektor an der neuen Kirche, am Collegium Musicum und auch an der Oper war, die Singspiele „Acontius und Cydippe" (1709) und „Rhea Sylvia" (1714). Die Leipziger Opern des späteren Kgl. Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Hofkapellmeisters Johann David Heinichen sind „Der angenehme Betrug oder Der Carneval von Venedig" (1709), „Die lybische Talestris" (1709), „Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena" (1709), „Hercules" (1714) und vielleicht auch „Mario" (1709)[3]).

[1]) Vgl. des Verfassers Ausführung in seiner Dissertation „G. C. Schürmann". München 1913.

[2]) Vgl. Kretzschmar (a. a. O.), S. 288 und Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte, S. 542.

[3]) Jedenfalls aber war Schürmann der Komponist des „Mario". Vgl. S. 238 f.

Joh. Gottfr. Vogler schrieb die Musik zu den im Jahre 1717 in Leipzig aufgeführten Opern „Artaxerxes“ und „Penelope“.

Alle Stücke, die in Leipzig innerhalb drei Jahrzehnte zur Aufführung kamen, waren mit Ausnahme der Favola per musica „Paride“ (1708) deutsche Opern. Allerdings hielt sich auch Leipzig nicht frei von der verwerflichen Mode jener Zeit, in deutsche Opern italienische Arien einzulegen, obgleich sich im Sachsenlande eine starke geistige Gegenströmung gegen diese Unsitte bemerkbar machte[1]), während in Hamburg keine Stimmen ernst und national denkender Geister hörbar wurden. Der Weißenfelser Oper, deren herzoglicher Protektor Mitglied der Deutschen Sprachgesellschaft war[2]), gebührt das Verdienst, das Deutschtum jener Zeit auch vorbildlicherweise in der Opernkunst verkörpert zu haben, denn in den hiesigen Operntexten finden wir keine Sprachenmengerei. Daß dieses Übel seinen ersten Ursprung darin hatte, wie vielfach angenommen wird, daß fremde und der deutschen Sprache unkundige Sänger Arien in ihrer Muttersprache einlegten[3]), scheint mir nicht recht glaubwürdig. Es ist vielmehr ein weit natürlicher Prozeß gewesen, der auf die Übersetzung italienischer Originaltexte und sehr oft unter Beibehaltung der italienischen Musik zurückzuführen ist. Jedenfalls finden wir unter den Hamburger Operntexten im Jahre 1695 zum erstenmal eine italienische Arie in der Oper „Armide“, Text von Fiedler, Musik von Pallavicini, die im vorhergehenden Jahre mit der gleichen Musik italienisch und unter dem Titel „La Gierusalemme liberata“ aufgeführt worden war. Die nächste Hamburger Oper, die wieder italienische Arien, und zwar in größerer Anzahl, auch ein italienisches Duett, brachte, war die Keisersche „Claudius“ vom Jahre 1703. Von jetzt ab werden die italienischen Arieneinlagen immer häufiger und da das Publikum großen Gefallen am italienischen Gesang fand, so verlor man nach und nach das richtige Stilgefühl für eine reinsprachliche deutsche dramatische Opernkunst. Die deutschen Tonsetzer suchten sogar den italienischen den Rang streitig zu machen im Komponieren italienischer Gesänge. So heißt es z. B. im Vorbericht des Textbuches der Oper „Die Geburth der Minerva“ (Hamburg 1703): „So wohl die Italiänische als Teutsche Musique zu dieser Opera, ist vom Herrn Capell-Meister Keiser gesetzt“. Ja, selbst Dilettanten und hohe Standespersonen pflegten ihrer Kompositionslust in den Opern berühmter Meister Genüge zu tun. In Keisers „La Forza dell' amore“ (Hamburg 1709)

[1]) Vgl. S. 54.

[2]) A. Werner, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 1911.

[3]) Dommer-Schering, a. a. O., S. 534.

wurde im dritten Akt der Handlung eine italienische Arie gesungen, die, wie man im Textbuche liest, „von der Ausarbeitung, und Invention eines jungen Cavalliers" war, „dessen Geschicklichkeit, und Virtu wegen seines Alters, um so vielmehr zu bewundern". Im Operntext der „Arsinoe" (Hamburg 1710) steht die Bemerkung, daß drei Arien von „einer Hohen Standes-Persohn gesetzt" seien. Auch der spätere Kgl. sächsische Hofpoet Johann Ulrich König ließ sich bei der Dichtung seines Operntextes „Diana" (Hamburg 1712) dazu verleiten, „dem Liebhaber zu gefallen" in der „Haupt-Verwirrung" einem „Italiener" zu folgen, „von welchem die hin und wieder eingemengten Italiänische Arien" beibehalten wurden.

In Leipzig fand die Sprachenmischung in die deutschen Operntexte viel später Einlaß als in Hamburg. Die kurzen Rezitativstellen in französischer und italienischer Sprache in dem Singspiel „Der lachende Democritus" (1704) dienen hier dem charakteristischen Ausdruck des komischen Elementes der Handlung und haben ebensogut ihre Berechtigung wie etwa die in französischer Sprache „geradebrechten" Reden der russischen Soldaten Peters des Großen in Lortzings „Czaar und Zimmermann". Auch das in die Oper „Cyniras und Irene" (Ostermesse 1708) eingelegte italienische Gesangsstück ist noch ein vereinzelter Fall von Sprachenmischung in der Leipziger Oper. Erst im nächsten Jahre von der Aufführung des „Mario" an, der gleich 19 italienische Arien und ein italienisches Duett enthält, erwerben die italienischen Gesänge das allgemeine Bürgerrecht in den Leipziger Singspielen. Im letzten Jahrzehnt der Leipziger Oper von dem Stück „Der unglückliche Alcmeon" (Ostermesse 1711) an bringt fast jede neuaufgeführte Oper italienische Arien mit und erst im Jahre 1716 begegnen wir wieder einer ganz deutschen Oper: „Die durch Verachtung erlangte Gegenliebe, oder Zoroaster". Auch „Die befriedigte Damira" im folgenden Jahre zeigt sich als eine deutsche Oper ohne italienische Gesangseinlagen, während die Voglersche „Penelope", ebenfalls im Jahre 1717, wieder eine große Anzahl italienischer Arien aufweist. Die beiden letzten Leipziger Operntexte aus dem Jahre 1719, die uns erhalten geblieben, sind „Die Satyren in Arcadien", eine ganz deutsche Oper und „Venus und Adonis" mit der Einlage einer französischen Arie. Es ist erfreulich, die Wahrnehmung zu machen, daß die Sprachenmengerei dank einer starken geistigen Gegenströmung nicht alle Leipziger Oper infizieren konnte, und im Vergleich zu Hamburg, wo vom zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an nur noch wenig Opern ganz deutsch herauskamen wie „Die Leipziger Messe" (1710), Croesus",, (1711), „Heraclius" (1712), „Belsazer" (1723) und „Omphale" (1724), hat doch in Leipzig stets die reinsprachliche deutsche Oper ihr Übergewicht behalten.

Das Opernrepertoire (1693—1720).

Anno 1693.

1. Alceste. Opera in 3 Handlungen und Vorrede. Text von Paul Thiemich, Musik von Nicolaus Adam Strungk.

Montag, den 8. (18.) Mai: Ostermesse 1693.

Alceste, / in einer / Opera / mit / Chur-Fürstl. Sächs. / gnädigster / Verwilligung / auff / Dem neu-erbauten Schau-Platze / zu / Leipzig / in der Oster-Messe des 1693. Jahres / vorzustellen. / Dresden, / In der Churfl. Sächhs. Hoff-Buchdruckerey, / Gedruckt bei Immanuel Bergen. Das Textbuch [1]) enthält 50 Arien, darunter 15 Strophenlieder, 4 Duette und einen Schlußchor. Aus dem Vorbericht des Textbuches erfahren wir, daß die deutsche Übersetzung nach dem „Drama, welches ehemals aus der Feder des berühmten Aurelio Aureli geflossen", bearbeitet worden ist und die Neuvertonung den „Chur-Sächs. Capell-Mr. Hr. N.[icolaus] A.[dam] Str.[ungk] als Uhrheber" hat. Die deutsche Bearbeitung nach dem Aurelischen Drama per musica „L'Antigona delusa da Alceste", das im Jahre 1660 in Venedig mit der Musik des Pietro Andrea Ziani zur Aufführung kam, besorgte Paul Thiemich, „Collega" an der Thomasschule zu Leipzig [2]). Denselben Stoff aber in anderer Bearbeitung und mit Ausschaltung der lustigen Personen benutzte Händel für seinen gegen Ende des Jahres 1726 komponierten „Admeto".

2. Nero. Opera in 3 Handlungen. Musik von Nicolaus Adam Strungk.

Sonnabend, den 23. Septbr. (3. Oktbr.): Michaelismesse 1693.

Nero, / in einer / Opera / mit / Chur-Fürstl. Sächs. / gnädigster / Verwilligung / auff / dem neuen Schau-Platze / zu / Leipzig / in der Michaelis-Messe 1693 / vorgestellet. / Dresden, / Gedruckt bey Christoph Matthesio. Das Textbuch [3]) enthält 52 Arien, darunter 10 zweistrophige Lieder, 2 Duette und einen Schlußchor. Eine in die Oper eingelegte gesprochene Komödie umfaßt die Auftritte II bis VIII der 3. Handlung. Daß die

[1]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernbücher S C a VII, Vol. I; Herzogl. Landeshauptarchiv Wolfenbüttel: S. 2602a (S. 2304).

[2]) Vgl. Stolle, Anleitung zur Historie der Gelahrtheit. Jena 1724, S. 195.

[3]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernbücher SCa VII, Vol. I; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197 m. 12; Kgl. Bibl. Berlin: YpI 3020_1.

deutsche Übersetzung nach dem Drama per musica „Il Nerone" von Giulio Cesare Conradi bearbeitet worden ist, bestätigt das Textbuch, in dessen Vorbericht wir auch lesen, daß „der Chur-Sächs. Capell-Meister Herr N: A: Strungk abermahl die Music selber gesetzet" hat. Fürstenau irrt sich also, wenn er schreibt: „Am 3. October [1693] sah der Kurfürst in Leipzig die Oper „Il Nerone" von Carlo Pallavicini [1])". Die Kgl. Bibl. Dresden besitzt ein Textbuch mit dem aus jüngster Zeit stammenden handschriftlichen Vermerk „Musik von Carlo Pallavicini", auf dem wohl Fürstenaus irrige Angabe, die auch in Kretzschmars Aufsatz über die älteste deutsche Oper [2]) zu korrigieren ist, beruht. Im November 1695 gelangte die Strungksche Oper mit etwas verändertem Text und einigen von Johann Valentin Meder neu hinzu komponierten Melodien auch in Danzig zur Aufführung [3]).

Anno 1694.

3. Syrinx. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1694.

Syrinx / in einer neuen / Opera / Mit / Chur-Fürstl. Sächs. / gnädigster / Freyheit, / Auff dem Leipziger / Schau-Platze, / In der Neuen Jahrs-Messe / 1694 / vorzustellen. / Gedruckt im Jahr 1694. Das Textbuch [4]) ohne Angabe des Druckers, Dichters und Komponisten, enthält ca. 45—49 Arien, darunter 3 Strophenlieder, 2 Duette, ein Terzett und 2 Chöre. Im Jahre 1707 fand eine Wiederholung dieser Oper mit einigen neukomponierten Arien statt. Die Arien sind meistens sechszeilig, die ersten beiden Zeilen werden am Schlusse wiederholt; andere Gesänge gewöhnlich vierzeilig, doch finden sich auch freiere Formengebilde. Bemerkenswert ist die Arie des Phoebus „Lagere dich du müde Heerde", deren Da Capo-Teil auch noch später mitten im Rezitativ gewissermaßen leitmotivartig repetiert wird. Dieser refrainmäßigen Wiederkehr des Da-Capo-Teiles einer Arie zur dramatischen Steigerung des musikalischen Ausdruckes begegnen wir später häufiger in den Opern Coussers, Keisers und Schürmanns. Auch die Verteilung einer zweistrophigen Arie auf den Anfang und Schluß einer Szene ist beachtenswert, weil diese Idee für die ganze Folgezeit Methode machte.

[1]) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, I, S. 320.
[2]) a. a. O., S. 288.
[3]) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft, VII, S. 45.
[4]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 13; Textb. unvollständig erhalten.

4. Julius Caesar. Neue Opera in 3 Handlungen.

Michaelismesse (?) 1694.

Julius / Caesar / Wurde mit / Chur-Fürstl. Sächs. / gnädigster / Vergünstigung / in einer neuen / Opera / Auf den Leipziger / Schau-Platz / gestellet / In der Oster-Messe / MDCXCIV. Das Textbuch[1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 57 Arien, darunter 5 Strophenlieder, 7 Duette und 3 Chöre. Da der Kurfürst Johann Georg IV. am 27. April 1694 starb, so durfte in der Ostermesse dieses Jahres „keine Praesentation geschehen“[2]), mithin wird die Oper wahrscheinlich in der nächsten Michaelismesse in Szene gegangen sein. In musikdramatischer Beziehung verdient die 14. Szene des dritten Aktes Beachtung, wo die zweite Strophe einer Arie gleich im Anfang nach den Worten „Wie glücklich sind die Hertzen, / die sich . . .“ durch das Auftreten des Theodotus unterbrochen wird. In Reinhard Keisers Opern finden diese plötzlichen Unterbrechungen eines Ariengesanges zugunsten der dramatischen Gestaltung einer Szene bekanntlich häufig statt und charakterisieren den Musikdramatiker als Gegensatz zu manchem opernkomponierenden Tonsetzer seiner Zeit aufs trefflichste. Für die in Hamburg im Jahre 1710 aufgeführte gleichnamige Oper Keisers machte Feind die Verse.

Anno 1695.

5. Die Schäfferinne Cloris. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1695.

Die / Schäfferinne / Cloris / in einer / Opera / Mit / Chur-Fürstl. Sächs. / Gnädigster / Verwilligung, / Auff dem Leipziger / Schau-Platze, / In der Neuen Jahrs-Messe / 1695. / vorgestellet. / Gedruckt im Jahr 1695. Das Textbuch[3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 48 Arien, darunter 7 Strophenlieder, 3 Duette, ein Quartett und 6 Chöre. Die Arienformen erhalten hier schon eine größere Ausdehnung: fünfzeilige Da Capo-Arien mit Wiederholung der ersten drei Zeilen. Auch der Bezeichnung „Da Capo“ begegnen wir in den Leipziger Operntextbüchern hier zum erstenmal. Am 12. Mai dieses Jahres gelangte eine gleichnamige Oper in Weißenfels zur Aufführung[4]), die vielleicht eine Wiederholung der Leipziger war.

[1]) Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4. Sbd. 2171, Nr. 12.

[2]) Fritz Berend, Strungks Leben und Werke. Münchener Doktor-Dissertation. Hannover 1915, S. 95.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 14; Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel.

[4]) Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der Deutschen; dram. Dichtkunst. Leipzig 1757, S. 261.

6. Atalanta, oder Die verirrten Liebhaber. Sing-Spiel in 3 Handlungen. Text von Friedrich Christian Bressand.

Ostermesse 1695.

Atalanta, / Oder / Die verirrten / Liebhaber, / in einem / Sing-Spiele, / Mit / Churfürstl. Saechsischer / gnädigster / Verwilligung / Auff / dem Leipziger Schauplatze, / in der Oster Messe 1695. / vorzustellen. / Gedruckt im Jahr 1695. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 37 Arien, darunter 4 Strophenlieder, 10 Duette, 1 Terzett, 1 Sextett und 3 Chöre. Der Dichter dieser Oper ist Friedrich Christian Bressand, der bekannte braunschweig-wolfenbüttelsche Hofpoet und Operntextdichter, dessen Atalanta betiteltes Singspiel im Jahre 1698 zu Braunschweig aufgeführt wurde. In dem diesbezüglichen Textbuche, dessen Widmung an den Herzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg von dem Dichter unterzeichnet ist, schreibt dieser im Vorwort an den Leser, daß „diese Opera an einem andern Orte [d. i. Leipzig] gedruckt" worden sei. Derselbe Text dient auch einer Neubearbeitung des ehemaligen Ortensio Mauroschen von Steffani komponierten Singspiels „Le rivali concordi" als Grundlage, die im Jahre 1705 zu Stuttgart als Singspiel unter dem Titel „Die verirrten Liebhaber" zur Aufführung kam. Sittards [2]) Vermutung, daß das Braunschweiger Original vom Jahre 1698 der gleiche Text wie die Stuttgarter Oper vom Jahre 1705 sei, trifft also nur unter gewissen Einschränkungen zu, d. h. die Leipziger und Stuttgarter Stücke sind nur in den Grundzügen, aber nicht im Wortlaut ihrer Textanlage miteinander verwandt.

7. Rosalinda. Opera in 3 Handlungen.

Michaelismesse 1695.

Rosalinda / in einer / Opera / Mit / Chur-Fürstl. Sächs. / Gnädigster / Verwilligung, / Auff dem Leipziger / Theatro, / In der Michaelis-Messe / 1695. / vorzustellen. / Gedruckt im Jahr 1695. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 50 Arien, darunter 2 Strophenlieder, 1 Duett, 1 Quartett und einen Schlußchor. Die deutsche Übersetzung ist nach dem Vorbericht an den „Leser" eine Bearbeitung eines „vor 3. Jahren in Italienischer Sprache, auff dem neuerbauten Venetianischen Theatro di S. Angelo, mit größtem Vergnügen der Zuschauer"

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 15; Gymnasialbibl. Merseburg: Ga 302 Nr. 29.

[2]) Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Bd. I. S. 283.

[3]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernbücher SCa VII, Vol. I.

aufgeführten musikalischen Dramas. Der hier in Betracht kommende Originaltext wird die Rosalinda des Ant. Marchi, Musik von Marc' Ant. Ziani, gewesen sein.

8. Die Schäfferinne Cloris. Opera in 3 Handlungen.

Oster- oder Michaelismesse 1695.

Textbuch unauffindbar. Gottsched[1]) erwähnt in seinem Verzeichnis deutscher Operntextbücher außer der in der Neujahrsmesse 1695 aufgeführten Oper „Die Schäfferinne Cloris" noch ein nur „Chloris" betiteltes Leipziger Textbuch vom Jahre 1695, das vermutlich für eine Wiederholung des Singspiels in der Oster- oder Michaelismesse dieses Jahres im Druck erschien.

Anno 1696.

9. Jupiter und Alcmene.

Neujahrsmesse 1696.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.), I, S. 263 und Marpurg[2]) IV, S. 420.

10. Phocas. Opera in 5 Handlungen. Text von Chr. Ldwg. Boxberg.

Ostermesse 1696.

Phocas. / In einer / Opera / Mit / Churfürstl. Sächsischer / gnädigster / Verwilligung / in der / Oster-Messe An. 1696. / Auf / dem Leipziger Schauplatze / Vorgestellet. / Gedruckt im Jahr 1696. Das Textbuch[3]), ohne Angabe des Druckers und Komponisten, enthält 51 Arien, darunter 2 Strophenlieder, 8 Duette, 2 Chöre, am Anfang und Ende der Oper. Die deutsche Bearbeitung eines italienischen oder vielleicht französischen Originals — für diese Annahme spricht die fünfaktige Anlage des Textes — stammt aus der Feder des Komponisten Christian Ludwig Boxberg, der es durch seine „geringe Feder in deutsche Reimen gebracht", wie wir in seinem mit C. L. B. unterzeichneten Vorbericht lesen. Die hier nicht näher bezeichnete Textvorlage wird, falls sie italienischen Ursprunges war, das Melodrama „L'Heraclio" von Nicolo Beregan, Musik von P. A. Ziani, gewesen sein, welche Oper zu Venedig im Jahre 1671 zur Aufführung kam[4]). Das

[1]) a. a. O., I. S. 261.

[2]) Friedrich Wilhelm Marpurg. Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bde., Berlin 1758—78.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 16; Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernbücher SCa VII, Vol. I (Textb. unvollständig erhalten).

[4]) Wiel, I Teatri musicali Veneziani del settecento. Venezia 1897.

gleiche ausländische Vorbild benutzte hernach der sächsische Hofpoet Johann Ulrich König in einer sehr freien, mit vielen Änderungen bedachten Ausführung für seine mit der Musik Keisers zu Hamburg im Juni 1712 aufgeführten Oper „Die wiederhergestellte Ruh, oder Die gecrönte Tapferkeit des Heraclius", nebst einem Prolog und Epilog auf das ungarische Krönungsfest Kaisers Karl VI. in Gegenwart des Herzogs Anthon Ulrich von Braunschweig-Lüneburg, dem das Werk gewidmet ist. In der Vorrede seiner Gedichte [1]), die u. a. auch diesen Operntext enthalten, rechtfertigt König seine Neubearbeitung des Originals mit den Worten, die Opera Heraclius sei schon von Hallmann in ungebundener und durch Ziegler in gebundener Rede aus dem Welschen ins Teutsche übergetragen worden, weil aber beyde Übersetzungen zu keinem Sing-Spiel taugen, auch eben dieses Schau-Spiel, wie es vor etlichen Jahren, unter dem Namen Phocas, in Leipzig singend aufgeführt worden, die Kenner in Hamburg nicht sonderlich würde vergnügt haben, so lasse ihn der Wunsch einer vornehmen Dame zu einer ganz neuen Ausfertigung aufmuntern.

11. Pyrrhus und Demetrius.

Michaelismesse 1696.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 263 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 420. Vielleicht lag der Leipziger deutschen Bearbeitung die italienische Oper „Pirro e Demetrio" von Adriano Morselli zugrunde, ob aber auch die Vertonung der berühmten Musik des Alessandro Scarlatti, wie Kretzschmar vermutet [2]), benutzt worden ist, bleibt sehr fraglich.

Anno 1697.

12. Orion. Opera in 5 Handlungen. Text und vermutlich auch Musik von Chr. Ldw. Boxberg.

Neujahrsmesse 1697.

Orion, / Wurde / In der Neu-Jahrs Messe / Mit / Churfürstl. Sächsischer / gnädigster / Verwilligung. / Auff / Dem Leipziger Theatro / In einer / Opera / Anno 1697. / Vorgestellet. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und Komponisten, enthält 40 Arien, darunter 2 Strophenlieder, 7 Duette und einen Schlußchor mit Ensemble. Die deutsche Bearbeitung hat wiederum Chr. Ldw. Boxberg geliefert, der den Vor-

[1]) Theatralische, geistliche, vermischte und galante Gedichte. Hamburg und Leipzig 1716.

[2]) Sbd. d. I. M. G. III, S. 288.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m. 17; Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4. Sbd. 2171, Nr. 13.

bericht an den „Leser" mit seinen Initialen unterzeichnete. Jedenfalls ist er auch der Komponist der Oper gewesen, denn im gleichen Jahre kam ein „Orion" von seiner Komposition in Ansbach zur Aufführung.

13. Zenobia. Opera in 3 Handlungen.

Ostermesse 1697.

Zenobia / wurde mit / Churfürst. Sächsischer / Gnädigster / Verwilligung / Auff / dem Leipziger Schau-Platze / in der / Oster-Messe An. 1697. / in einer / Opera / Vorgestellet. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 45 Arien, darunter 2 Strophenlieder, 2 Duette und einen Schlußchor.

14. Circe.

Michaelismesse 1697.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 264 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 422. Vielleicht kam in Leipzig das Bressandsche Singspiel zur Aufführung, das mit der Musik Keisers zu Braunschweig unter dem Titel „Circe, oder des Ulysses erster Theil" in der Wintermesse 1696 und die Fortsetzung unter dem Titel „Penelope oder des Ulysses anderer Theil" im Februar des folgenden Jahres in Szene ging. 1702 fand eine Wiederholung dieser Doppeloper in Hamburg statt. Wahrscheinlich diente der Text der Freschischen Oper Circe (Venedig 1679) den deutschen Bearbeitern als Vorlage.

15. Der geliebte Adonis.

1697.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 264. Marpurg (a. a. O.), S. 421 weiß nur von einer Aufführung der gleichnamigen Oper Keisers, Text von Christian Heinrich Postel, zu Hamburg in diesem Jahre. Eine Wiederholung oder Neubearbeitung dieser Oper fand im Jahre 1708 in Leipzig statt. Vgl. Nr. 51.

Anno 1698.

16. Berenice. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1698.

Bernice / wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Chur-Sächsichers / Allergnädigster Verwilligung / in einer / Opera / auff / dem

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 17b; Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. I.

Leipziger Schau-Platze / in der / Neu-Jahrs-Messe An. 1698. / vorgestellet. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 43 Arien, darunter 2 Strophenlieder, 2 Duette und einen Schlußchor.

17. Alexander Magnus. Opera in 3 Handlungen.

Ostermesse 1698.

Alexander / Magnus / Wurde / Mit / Kön. Maj. in Pohlen / und / Chur-Sächsischer / allergnädigster Verwilligung / in einer / Opera / auff / dem Leipziger Schauplatze / in der Oster-Messe / vorgestellet. / Im Jahr 1698. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 46 Arien, darunter diesmal keine Strophenlieder mehr, und 4 Duette. Die Oper hat keine Chöre trotz der dazu auffordernden Aufzüge in der 8. Szene des 1. Aktes, wo das Volk „mit vielen Fahnen den Einzug des Alexanders" begleitet. Die Arienformen sind schon größeren Umfanges als bislang: acht- bis zehnzeilige Strophen, die erste Zeile wird sehr oft dacapogemäß wiederholt. Die Oper schließt anstatt mit dem sonst üblichen Schluß-Chor, mit einem Solo-Gesang Alexanders. Wir haben hier also schon einen Vorläufer der Metastasioschen Texte, z. B. Didone abandonata, die den großen Musikern der Neapolitanischen Schule Gelegenheit zum tief ergreifenden, ausdrucksvollen Recitativo accompagnato gaben. Mit den Opern „Der große Alexander in Sidon", Text von Postel, Musik von Förtsch (Hamburg 1688) und der von Steffani komponierten Oper „Der hochmüthige Alexander" (Hamburg 1695) hat der Leipziger Text nichts zu tun; es liegt also der Leipziger deutschen Bearbeitung nicht der „Alessandro im Sidone" — Text von A. Zeno und P. Pariati zugrunde, vielleicht aber der Aurelio Aurelische seines „Alessandro in Sidone" (Venedig 1679).

18. Scipio und Hannibal. Opera in 3 Handlungen. Text von Chr. Ldwg. Boxberg.

Michaelismesse 1698.

Scipio / und / Hannibal / wurden / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Chur-Sächsischer / Allergnädigster Vergünstignug / in einer / Opera / auff / dem Leipziger Schau-Platze / in der / Michael-Messe An. 1698. / vorgestellet. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und Komponisten, enthält 43 Arien, darunter einen Strophengesang, 7 Duette

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 18.

[2]) Großherzogl. Bibl. Weimar (0,8: 9) 4^0; Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_{30}.

[3]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. I.

und einen Schlußchor. Das Vorwort ist wiederum von Boxberg unterzeichnet, weshalb wir wohl nicht fehlschließen, wenn wir ihm die Autorschaft der deutschen Bearbeitung zusprechen. Die Oper enthält sehr viele Arien kleineren Umfanges. Auch einer sogenannten Gleichnisarie „Mein Schiff der Liebe geht zu Grunde" begegnen wir in der 8. Szene des 3. Aktes, was zu bemerken ist, da die Leipziger Oper im Vergleich zu der Hamburger und Braunschweigischen vor dem Jahre 1703 nur selten Gleichnisarien bringt.

Anno 1699.

19. Agrippina. Opera in 3 Handlungen. Text von Chr. Ldwg. Boxberg, Musik von Nic. Ad. Strungk.

Ostermesse 1699.

Agrippina / in einer / Opera / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / auff / Dem Leipziger Theatro, / Anno 1699. / vorzustellen. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und Komponisten, enthält 47 Arien, darunter 3 Strophengesänge, 1 Duett, einen Schlußchor und sehr viele ariose Gebilde, sogenannte, hier aber noch nicht also betitelte „Ariosi". Der Verfasser der deutschen Dichtung ist wieder Boxberg, der im Vorbericht des Textbuches u. a. schreibt: „Der geehrteste Leser . . . lasse sich diese schlechte Arbeit gefallen und entschuldige gegen die Mißgünstigen seinen ergebensten / Diener / C. L. B.". Ein Textbuch der Dresdener Kgl. Bibliothek trägt den handschriftlichen Vermerk eines Zeitgenossen „par Mr. Strungk", dessen musikalische Autorschaft wir hiermit verbürgen können. Das Opernbuch gibt besonderen Anlaß zur Feststellung einer großen elfzeiligen Da Capo-Arie, deren erste beiden Zeilen repetiert werden und der leitmotivartigen Verwendung von Rezitativstellen, die in verschiedenen Szenen wiederkehren. Auch die Verwendung der spanischen Sprache in der zweiten Szene des 2. Aktes, wo der spanische Gesandte Gismano, von Nero empfangen, in seiner Nationalsprache singt, die Seneca dem Kaiser verdolmetschert, verdient hervorgehoben zu werden.

20. Ixion. Opera in 3 Handlungen.

Michaelismesse 1699.

Irion / Wurde / in einer / Opera / Mit / Königl. Maj. in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigsten Verwilligung /

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 20; Kgl. Bibl. Berlin: T 3020 I; Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,8 : 0) 4°; Herzogl. Bibl. Wolfenbüttel; Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. S Ca VII. Vol. I.

auff dem / Leipziger Schau-Platze / in der / Michael-Messe 1699. / auffgeführet. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 48 Arien — keine Strophengesänge —, 4 Duette und 8 Chöre. In dieser Oper finden wir zum erstenmal unter den Leipziger Texten die Bezeichnungen „Aria" und „Arioso". Formengeschichtlich interessiert uns hier die vorwiegend größere Anzahl umfangreicher zehnzeiliger Da Capo-Arien. Die deutsche Übersetzung ist, abgesehen von einigen Kürzungen, bearbeitet nach dem Drama per musica „L'Isione", Text von Flaminio Parisetti, Musik von Giovanni Battista Alveri, das im Jahre 1691 zu Braunschweig aufgeführt wurde. Der spätere Braunschweiger Ixion (ca. 1703), komponiert von Georg Caspar Schürmann, ist von Joh. Gottlieb Fiedler gleichfalls nach dem italienischen Original bearbeitet worden, aber er ist weniger gekürzt und hält sich auch wortgetreuer an den Urtext. Beide Übersetzungen sind unabhängig voneinander entstanden. Der Durlacher Ixion hat, wie Schiedermair [2]) feststellt, mit der Braunschweigerischen Oper lediglich einzelne Züge in der Charakterisierung des Titelhelden gemeinsam.

21. Circe.

Michaelismesse 1699.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 269 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 424. Jedenfalls eine Wiederholung der in der Michaelismesse 1697 aufgeführten Oper Circe; nach Marpurg hätte diese Wiederaufführung der älteren Oper nicht in der Michaelis-, sondern bereits in der Neujahrsmesse 1699 stattgefunden.

Anno 1700.

22. Erechtheus. Opera in 3 Handlungen. Text von Chr. L. Boxberg.

Neujahrsmesse 1700.

Mit / Königlicher Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / wurde / Erechtheus / in der / Neu-Jahrs-Messe Anno 1700. / auff / Dem Leipziger Schau-Platze / in einer / OPERA / vorgestellet. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und Komponisten, enthält 26 Arien, darunter einen mit Rezitativteilen gemischten dreistrophigen Gesang, 4 Duette und einen Ensemble-Satz

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 19.

[2]) Die Oper an den badischen Höfen. Sammelbd. XIV; d. J. M. G. S. 417 und 388.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m. 21: Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. I.

mit Schlußchor. Den Text lieferte wiederum Boxberg: „Der geehrteste Leser lasse sich dieses geringe Wercklein bestens gefallen . . . und bleibe affectionirte seinem / Bereitwilligsten / C. L. B.“ Aller Wahrscheinlichkeit nach ist auch Boxberg der Komponist dieser Oper, obwohl wir seine musikalische Autorschaft mit Gewißheit erst für die nächstfolgende Oper (vgl. Nr. 23) dieser Neujahrsmesse nachweisen können. Die geschlossenen Gesänge sind meistens fünfzeilige Da Capo-Arien.

23. Amyntas und Phyllis. Sing-Spiel in 5 Handlungen und Vorrede. Text und Musik von Christian Ludwig Boxberg.

Neujahrs- und Ostermesse 1700.

Amyntas / und Phyllis / wurden / Mit Königl. Pohlnischer / und / Chur-Sächsischer / Allergnädigster Verwilligung / in einem / Sing-Spiele / auff / Dem Leipziger Theatro / in der / Neujahrs-Messe Anno 1700. / vorgestellet. / Leipzig, Druckts Joh. Andreas Zschau [1]). Die „Vorrede“, Prolog, enthält 2 Arien und 2 Duette, die Oper selbst 35 Arien, 2 Duette, 1 Terzett und einen Schlußchor. Nach dem Vorbericht an den „Leser“ verfaßte Boxberg diesmal nicht nur die Dichtung, sondern schrieb auch die Musik dazu: „. . . . sollte aber die Composition nicht denen vorigen Opern gleichen, so wisse man, daß sie nur ein Scholar des berühmten Herrn Capellmeister Strunkens verfertiget. Der geneigte Leser bleibe gewogen seinem ergebensten C. L. B.“ Hiernach scheinen fast sämtliche bis dahin in Leipzig aufgeführten Opern von Strungk, der im gleichen Jahre (wohl am 23. Septbr.) eines raschen Todes starb [2]), vielleicht aber schon längere Zeit kränkelte, komponiert worden zu sein. Die 3. Szene des 2. Aktes interessiert durch die dreimalige Wiederkehr — zuletzt am Schlusse des Auftrittes — des Da Capo-Teiles einer Arie. Gottsched (a. a. O.) I, S. 270 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 310 verlegen die Uraufführung dieser Oper in die Ostermesse 1700. Entweder handelt es sich bei dieser späteren Angabe um eine Wiederholung der Oper oder die Uraufführung mußte aus gewichtigen Gründen verschoben werden.

24. Justinus. Opera in 3 Actus.

Oster- und Michaelismesse 1700.

Justinus / Wurde / Mit Königl. Majestät, in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leip-

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 21a; Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,8 : 16) 4°; Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. S Ca VII. Vol. I.

[2]) Berend, a. a. O., S. 108.

ziger Schau-Platze / in der Oster-Messe 1700. vorgestellt / in einer Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 59 Arien, 2 Duette, 2 Quartette und einen Schlußchor. Gottsched (a. a. O.) I, S. 270 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 310 verlegen die Aufführung des „Justinus" in die Michaelismesse dieses Jahres. Wahrscheinlich fand in dieser Messe eine Wiederholung der Oper statt. Derselbe Text wurde 1706 in der Vertonung Schieferdeckers in Hamburg zur Aufführung gebracht. Der italienische Urtext „Giustino", Melodrama in 3atti, nach dem die deutsche Operndichtung bearbeitet wurde, stammt aus der Feder des Nicolo Beregan und kam, komponiert von Giovanni Legrenzi, im Jahre 1683 in Venedig zur Aufführung [2]). Der Braunschweiger „Justinus", Sommermesse 1725, Text von Simonetti, Musik von G. C. Schürmann, hält sich noch getreuer an das italienische Original. Beide Bearbeitungen sind unabhängig voneinander entstanden, an dichterischer Qualität halten sie sich die Wage, aber an dramatischer Ausdruckskraft ist die Braunschweiger der Leipziger überlegen.

Anno 1701.

25. Narcissus.

Neujahrsmesse 1701.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 271 und Marpurg V, S. 311 (vgl. auch Nr. 56).

26. Athanagilda. Opera in 3 Handlungen. Text und Musik von Chr. L. Boxberg.

Ostermesse 1701.

Athanagilda / in einer / Opera / Mit Königl. Polnischer / und / Churfürstl. Sächsischer / allergnädigster / Verwilligung / in der / Oster Messe Anno 1701. / auf den / Leipziger Schau-Platze / vor zu stellen. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers, enthält 45 Arien, darunter eine zweistrophige — jede Strophe von einer anderen Person gesungen —, 3 Duette und einen Schlußchor mit Ensemble. Text und Musik schrieb Boxberg, der im Vorbericht an den „geneigten Leser" darum bittet, er möge sich diese eilfertige Arbeit bestens gefallen lassen, „und da er von der Virtuosen Feder des nunmehr Seeligen Herrn Capellmeister Strunckens nichts neues ferner mehr zu hoffen, so vergnüge er sich indessen an der von mir zugleich verfertigten geringen Music; Er entschuldige die

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 21b.

[2]) Wiel, a. a. O., S. 71.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 22.

Fehler mit seiner höfflichen Bescheidenheit und bleibe gewogen seinem ergebensten Diener C. L. B.“ Dieser Text hat nichts mit Keisers Oper: „La Forza della virti“, Text von Bressand, wie Kretzschmar[1]) vermutete, zu tun.

27. Medea. Sing-Spiel in 3 Handlungen.

Michaelismesse 1701.

Medea / Wurde / mit / Königlich-Pohlnischer / und / Chur-Sächsischer / Allergnädigster Bewilligung / in einem / Sing-Spiele / auff dem / Leipziger Theatro / in der / Michaelis-Messe 1701 / vorgestellet. Das Textbuch[2]) ,ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 39 Arien, darunter eine zweistrophige, ein Duett und einen Schlußchor. So ziemlich den gleichen Text hat die deutsche Übersetzung der im Jahre 1686, im Februar 1688 und hernach im Jahre 1692 bedeutend gekürzten auf dem Herzoglichen Theater zu Wolfenbüttel in italienischer Sprache aufgeführten Oper „Medea in Atene“, Text von Aurelio Aureli, Musik von Giannettini. Das Leipziger Opernbuch ist beträchtlich gekürzt worden und an Stelle von Strophengesängen sind Arien größeren Umfanges getreten. In Hamburg kam im Jahre 1695 eine gleichfalls nach der Braunschweiger deutschen Übersetzung, von Postel bearbeitete Oper unter dem Titel „Medea“ zum größten Teil mit der Musik Giannettinis heraus, doch mit weit größeren Änderungen als in Leipzig betreffs der Rezitative und Arien, die meistens umgedichtet sind; auch die Szenenanlage ist häufig sogar ganz neu angefertigt. Der Hamburger Vorbericht unterweist den „geneigten Leser“: „Es ist diese Materie von Vielen so beliebet worden, daß man sie schon offtmals auff Schau-Bühnen, und ohnlängst auch auf einem Vornehmen Theatro [d. i. Wolfenbüttel] in Italiänischer Sprache vorgestellet, wobey zugleich dieselbige in Teutscher Sprache ist herauß gegeben.“

Anno 1702.

28. Die Galathea. Pastorelle in 3 Actus. Text und Musik von Chr. L. Boxberg (?)

Neujahrsmesse 1702.

Die / Galathea / In einer Pastorelle, / Auff der Leipzigischen / Schau-Bühne, / in der Neu Jahres-Messe, / Anno 1702. / Mit Ihr. Königl.

[1]) a. a. O., S. 288.

[2]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 22b (Textbuch unvollständig erhalten); K. ö. Bibl. Hannover: Kat. Lingua Germ. 1764 z. 33.

Ma- / jestät in Pohlen, / und Churfürstl. Durchl zu Sachs. / Allergnädigster Verwilligung / praesentiret. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers, enthält 18 Arien, darunter 7 Strophengesänge, 3 Duette, 2 Terzette und 2 Chöre. Aus dem Vorbericht erfahren wir, daß die „Poesie und Music von gegenwärtiger Pastorelle . . . die Geburt eines Autoris" ist, „der sie vor 4. Jahren ohngefehr allhier zu Leipzig zu dem Ende verfertiget, daß sie anders wo sollen praesentiret werden", daß aber „aus gewissen Ursachen die Praesentation damahls" habe unterbleiben müssen . . . Er möchte aber gerne entschuldiget seyn, wenn sonderlich die Music nicht nach derjenigen Delicatesse schmecken solte, die sonsten auff dergleichen Theatris denen Anwesenden pfleget vorgetragen zu werden. Soll er die Wahrheit bekennen, so müste das meiste geändert seyn, wenn itzo von neuen die Ausarbeitung dieses Werckes geschehen solte: Zu welcher Mühe er sich aber itzo bey andern Verrichtungen nicht verstehen können . . . ." Jedenfalls handelt es sich um ein Erstlingswerk Boxbergs, das er vor vier Jahren in Leipzig komponiert hatte und dessen Aufführung auf einem anderen Theater, wahrscheinlich Ansbach, geplant war, aber nicht ermöglicht werden konnte, für welche Annahme u. a. des Vorberichterstatters Entschuldigung spricht, die wohl auf die Formenveraltung der Oper, womit in erster Linie die ungewöhnlich hohe Anzahl von Strophenliedern (18) gemeint ist, hinweist.

29. Otto. Opera in 5 Handlungen.

Ostermesse 1702.

Otto / wurde mit / Königl. Maj. in Pohl. / und Churf. Durchl. / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leipziger / Schau-Platze / in der Oster-Messe 1702. / vorgestellet. / in / einer / Opera. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 47 Arien, 4 Duette und 2 Chöre (inkl. Schlußchor mit Ensemble). Dieses Singspiel gehört zu den wenigen deutschen Opern, die einen Stoff aus der vaterländischen Geschichte abhandeln.

30. Aceste. Opera in 3 Actus.

Michaelismesse 1702.

Aceste / Wurde / Mit Kön. Majestät / in Pohlen / Und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem Leipziger

[1]) Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_3.

[2]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 23.

Schau-Platze / in der Michaelis-Messe / Anno M. DCC. II. / vorgestellet / In einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 50 Arien, 3 Duette und einen Schlußchor. Die große Gleichnisarie der Dirce (II, 2) „Gleichwie ein Schiff vom Sturm und Wind getrieben, / In äußerster Gefahr, durch Fluth und Wellen flieht, / So wanck ich auch in meinem Lieben . . .“ verdient ihrer schärferen Charakteristik wegen besondere Beachtung, denn von jetzt ab finden sich die großangelegten Gleichnisarien, die auf dem Hamburger Theater schon lange zum eisernen Bestand der Operntexte gehörten, auch in der Leipziger Oper häufiger. Gottsched (a. a. O. I, S. 272 und 273 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 312 verzeichnen in der Michaelismesse 1702 die Aufführung einer Oper „Alceste“. Dieser Irrtum beruht wohl auf einem Druckfehler, der aus Aceste eine Alceste machte.

Anno 1703.

31. Der lachende Democritus. Sing-Spiel in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1703.

Ein Textbuch dieser Oper ist erst für die Wiederholungsaufführung im nächsten Jahre nachweisbar (vgl. Nr. 37). Nach den Opernverzeichnissen Gottscheds (a. a. O.) I, S. 274 und Marpurgs (a. a. O.) V, S. 314 fand die Uraufführung des Democritus aber schon in der Neujahrsmesse 1703 statt.

32. Ferdinand und Isabella. Opera in 5 Actus. Musik von Georg Philipp Telemann.

Neujahrsmesse 1703.

Ferdinand / und / Isabella / in einer / Opera / Mit Ihro Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf / dem Leipziger Theatro / in der Neu-Jahrs Messe / Anno 1703. / vorzustellen. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 38 Arien, darunter einen Strophengesang — jede Strophe von einer anderen Person gesungen —, 3 Duette und 2 Chöre, am Anfang und Ende der Oper. Auf Grund eines handschriftlichen Vermerkes eines Zeitgenossen auf dem im Besitze der Kgl. Bibliothek Dresden befindlichen Textbuche „composée par Mr. Telemann“ ist es uns möglich, Telemanns Autorschaft für die Komposition dieser Oper mit Gewißheit feststellen zu können.

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 24.

[2]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 25.

33. Der ungetreue Schäffer Cardillo. Opera in 3 Actus. Musik von Carl Heinrich Grünewald.

Neujahrsmesse 1703.

Der / ungetreue Schäffer / Cardillo / in einer / Opera / wurde / Mit Ihro Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf / dem Leipziger Theatro / in der Neu-Jahrs Messe / Anno 1703. / vorgestellet. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 40 Arien, darunter 5 Strophengesänge, 1 Duett, 1 Terzett und einen Schlußchor. Als Komponisten der Oper vermerkt ein Zeitgenosse auf seinem Textbuche [1]) den bekannten Weißenfelser Vizekapellmeister und Kammermusiker Carl Heinrich Grünewald [2]). Dieses Singspiel hat sehr viele komische Szenen und Arien und kann mit Recht zu den Vorläufern der deutschen komischen Oper gerechnet werden.

34. Justinus. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1703.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 274 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 314. Wir haben es hier wahrscheinlich mit einer Wiederholung des in der Ostermesse 1700 uraufgeführten „Justinus" zu tun (vgl. Nr. 24).

35. Lucius Verus. Opera in 3 Handlungen.

Ostermesse 1703.

Lucius Verus / in einer / Opera / Mit Ihro Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / allergnädigsten Verwilligung / auff / dem Leipziger Schauplatz / In der Oster-Messe / Anno 1703. / vorzustellen. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 40 Arien, darunter 3 Strophengesänge, 4 Duette und einen Schlußchor mit Ensemble. Das Leipziger Opernbuch hält sich, abgesehen von wenigen Änderungen und unmerklichen Kürzungen, genau an die Zenosche Originaldichtung. Alte Arien sind teils gestrichen, teils durch neue ersetzt worden. Die Partie der komischen Person des Niso hat nach berühmtem Hamburger Muster eine ungebührliche Er-

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 25a.

[2]) Handschriftlicher Zusatz: „Composée par Mr. Grünewald".

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 25b (Textb. unvollständig, die Schlußszene des 3. Aktes fehlt).

weiterung erfahren und bietet in ihren platten und geschmacklosen Versen ein gutes Beispiel für den Beweis, wie wenig unsere damaligen deutschen Operndichter die Zenosche Reform verstanden hatten. Auch von dem Bestreben, des italienischen Operndichters, durch eine Verringerung der Szenenanzahl die Einheit der Handlung zu heben, nahmen seine deutschen Kunstgenossen keine brauchbare Notiz. Der Leipziger „Lucius Verus" hat nichts mit der gleichnamigen Oper Keisers, Text von Hinsch, bearbeitet nach der alten „Berenice" vom Jahre 1702, zu tun, die 1728 zu Hamburg aufgeführt wurde.

36. Ulysses. Opera in 3 Actus und einem Vorspiel.

Michaelismesse 1703.

Ulysses / Wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen ,/ und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leipziger Schau-Platze / in der Michaelis-Messe 1703. vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]) ist ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper. Das der eigentlichen Handlung vorausgehende Vorspiel enthält eine Arie und ein Duett, die Oper selbst 50 Arien, darunter einen Strophengesang, 2 Duette und keine Chöre. Den Schluß der Oper bildet wiederum wie im „Alexander Magnus" vom Jahre 1698 (vgl. Nr. 17) ein Rezitativ.

Anno 1704.

37. Der lachende Democritus. Sing-Spiel in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1704.

Der lachende / Democritus / Wurde / mit / Königlich-Polnischer / und / Churfürstl. Sächsischer / allergnädigster Bewilligung / in einem / Sing-Spiele / auff dem Leipziger Theatro / in der Neujahrs-Messe 1704. / vorgestellet. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 33 Arien, 4 Duette und keine Chöre; die Oper schließt mit einem Duett. Der Vorbericht an den „Leser" beginnt mit den Worten: „Es unterfanget sich eine ungeübte Feder Dir in Teutscher Sprache den lachenden Democritum vorzustellen, welcher in Italiänischer Sprache schon zu zweyen mahlen auf dem Theatro Ihr. Röm. Kayserl. Majestät mit Dero hohen Vergnügen aufgeführet worden". Die Kgl. Ö. Bibliothek Hannover besitzt zwei Operntextbücher des „Le Risa di Democrito", Vienna M. D. C. L XX. und Vienna M. D. C. L XXIII, Text von Conte Niccolo Minato, Musik von Antonio Draghi, die wohl für die im Vor-

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 25c; Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_4.
[2]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 26; Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_6.

bericht erwähnten beiden Wiener Aufführungen der italienischen Oper im Druck erschienen. Vielleicht war Telemann der Komponist der Leipziger Oper, da er hierin nach dem handschriftlichen Verzeichnis der Rollenbesetzung eines im Besitze der Gymnasialbibliothek Merseburg befindlichen Textbuches [1]) die Tenorpartie des Eristeus sang [2]) (vgl. Nr. 31).

38. Jupiter und Alcmene.

Neujahrsmesse 1704.

Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 275 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 315. Hier haben wir jedenfalls eine Wiederholung der gleichnamigen Oper aus dem Jahre 1696 vor uns (vgl. Nr. 9).

39. Perseus und Andromeda. Opera in 3 Actus.

Neujahrsmesse 1704.

Perseus / und / Andromeda / Wurde in einer / Opera, / Mit / Ihro Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen, / allergnädigster Verwilligung / auff dem Leipziger Theatro / in der Neujahrs-Messe 1704. / vorgestellet. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren, enthält 28 Arien, 3 Duette und einen Schlußchor mit Ensemble [4]). Mit der „Andromeda", Braunschweig und Hamburg 1692 hat dieser Operntext nichts gemeinsam.

40. Cajus Caligula. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1704.

Cajus Caligula / Wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchlaucht / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leipziger Schau-Platz / in der Oster-Messe 1704. / vorgestellet / in einer Opera. Das Textbuch [5]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 45 Arien, darunter einen Strophengesang, 5 Duette und einen Schlußchor. Die deutsche Übersetzung ist bearbeitet nach dem italienischen Melodrama „Calligula Delirante", das am 18. Dezbr. 1672 in Venedig zur Aufführung gelangte. In der Oper „Cajus Caligula" sang Telemann zum letztenmal in Leipzig.

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m. 20; Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_6.
[2]) Vgl. auch Opel (a. a. O.), S. 128 und 134.
[3]) Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_5.
[4]) Über die Rollenbesetzung vgl. Opel (a. a. O.).
[5]) Gymn. Bibl. Merseburg: Ga 302_7

41. Aceste. Opera in 3 Actus.

Michaelismesse 1704.

Aceste / wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / auf / dem Leipziger Schau-Platze / in der Michaelis-Messe / Anno 1704. / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 51 Arien, 3 Duette und einen Schlußchor. Das Opernbuch vom Jahre 1704 ist um eine Szene (I, 17), bestehend aus einem fünfzeiligen Rezitativ und einer sechszeiligen Da Capo-Arie, bereichert worden, sonst stimmt es wörtlich mit dem Operntext vom Jahre 1702 überein (vgl. Nr. 30). In den Opernverzeichnissen von Gottsched (a. a. O.) I, S. 275 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 315 finden wir die Oper wieder als „Alceste" vermerkt (Druckfehler).

42. Germanicus. Opera in 3 Actus. Musik von Carl Heinrich Grünewald.

Michaelismesse 1704.

Germanicus / wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / auf / dem Leipziger Theatro / Anno 1704. / in der Michaelis-Messe / vorgestellet / in einer Opera. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 47 Arien, darunter einen Strophengesang — jede Strophe von einer andern Person gesungen —, 4 Duette und einen kurzen Schlußchor, der die Endzeile eines Duettes repetiert. Grünewald sang in dieser Oper nach dem handschriftlichen Textbuchvermerk eines Zeitgenossen den Titelhelden, eine Baßpartie, und war auch der Komponist des Stückes, da uns Mattheson [3]) seine Autorschaft für die im Jahre 1706 zu Hamburg unter dem Titel „Die errettete Unschuld oder Germanicus" aufgeführte Oper verbürgt. In Leipzig scheint Grünewalds Oper gut gefallen zu haben, da wir ihr im Leipziger Opernrepertoire noch zweimal in den Jahren 1710 und 1720 begegnen (vgl. Nr. 69 und 103).

Anno 1705.

43. Jupiter und Alcmene.

Neujahrsmesse 1705.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. O. O.) I, S. 275 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 316. Vermutlich eine abermalige Wiederholung

[1]) Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,8 : 77) 4°.

[2]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302₈.

[3]) Der musicalische Patriot. Hamburg 1728.

der in der Neujahrsmesse 1696 unaufgeführten gleichnamigen Oper (vgl. Nr. 9 und Nr. 38).

44. Ferdinand und Isabella. Opera in 5 Actus. Musik von Georg Philipp Telemann.

Neujahrsmesse 1705.

Ferdinand / und / Isabella / wurde / Mit Ihro Königl. Majestät in Pohlen / und / Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / auf / dem Leipziger Theatro / Anno 1705. / in der Neu-Jahrs-Messe / vorgestellet. Eine Wiederholung der gleichnamigen Telemannschen Oper vom Jahre 1703. Das Textbuch [1]) ist ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper.

45. Aeneas. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1705.

Aeneas / Wurde / Mit Königlicher Majestät / in Pohlen / und / Chur-Sächsischer / Allergnädigster Verwilligung / auf / dem Leipziger Schau-Platze / in der Oster-Messe / Anno 1705 / in einer Opera / vorgestellet. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 43 Arien, 4 Duette und einen kurzen (einzeiligen) Schlußchorsatz. Der Text ist bearbeitet nach der von Franck komponierten Hamburger Oper „Aeneae / des / Trojanischen Fürsten / Ankunfft / In / Italien." (1680.) Die beiden Opernbücher stimmen im Rezitativ fast wörtlich überein, dagegen sind die Arien der Leipziger Oper ganz verschieden von den im Hamburger Textbuch enthaltenen Gesängen; statt der vielen Strophenlieder des Hamburger Stückes brachte der Leipziger Textdichter der Zeit entsprechende größere Arienformen, denn unter den Hamburger 47 Arien waren noch 24 Strophenlieder.

46. Xerxes. Der persische Monarch. Opera in 3 Handlungen.

Michaelismesse 1705.

Xerxes. / Der / Persische Monarch / Wurde mit / Ihro Königlichen Majestät / in Pohlen, / Und / Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / Auff den / Leipziger Schauplatze / In der Michaels-Messe, / Anno 1705. / Vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält

[1]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{14}; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m. 27 (Textb. unvollständig erhalten).

[2]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{12}; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 55.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 28.

49 Arien, 5 Duette und 2 Chöre. Die häufige Verwendung von leitmotivartig wiederkehrenden ariosen Teilen im Rezitativ dieser Oper verdient besonders hervorgehoben zu werden. Die Leipziger Oper ist eine Neubearbeitung der alten Hamburger Oper „Der mächtige Monarch der Perser Xerxes in Abidus" vom Jahre 1688, Text von Postel, Musik von Förtsch, die für Leipzig ihres Hamburger Lokalcharakters, wie vornehmlich ihrer plattdeutschen Liedereinlagen entkleidet worden war. Als Vorlage für die deutsche Übersetzung und Bearbeitung diente der Minatosche Text des „Xerse", der im Jahre 1654 zu Venedig mit der Musik von Franc. Cavalli in Szene ging [1]).

Anno 1706.

47. Berenice. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1706.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 277 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 316. Diese Oper ist jedenfalls eine Wiederholung der in der Neujahrsmesse 1698 aufgeführten „Berenice" (vgl. Nr. 16).

48. Belesus und Arbaces. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1706.

Belesus und Arbaces / Wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchlaucht / zu Sachsen / allergnädigster Bewilligung / Auf dem Leipziger Theatro / in einer / Opera / An der Oster-Messe Anno 1706. / praesentiret. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 47 Arien, 4 Duette und einen Schlußchor. Mit Ausnahme von 5 Arien tragen alle Gesänge, auch die Duette und der Schlußchor die Bezeichnung „Da Capo", ferner finden sich im Rezitativteil sehr viele ariose Formen [3]) (vgl. Nr. 55).

Anno 1707.

49. Athanagilda. Opera in 3 Handlungen. Text und Musik von Chr. Ldwg. Boxberg.

Neujahrsmesse 1707.

Athanagilda / in einer / Opera / Mit Königl. Polnischer / und / Churfürstl. Sächsischer / allergnädigster / Verwilligung / in der / Neujahrs-Messe Anno 1707 / auff den / Leipziger Schau-Platze / vor zu stellen.

[1]) Wiel, a. a. O., S. 23.

[2]) Gymn.-Bibl. Merseburg: $Ga\ 302_{16}$; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 29.

[3]) Über die Rollenbesetzung nach dem handschriftlichen Vermerk eines Zeitgenossen vgl. Opel, (a. a. O.), S. 116—141.

Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 43 Arien, darunter eine zweistrophige — jede Strophe wird von einer andern Person gesungen —, 3 Duette und einen Schlußchor mit Ensemble. Bei dieser Wiederholung der „Athanagilda" — die Uraufführung erfolgte bereits im Jahre 1701 (vgl. Nr. 26) — wurde die Oper um zwei Szenen gekürzt, auch im 16. Auftritt des ersten Aktes und in der 12. Szene der dritten Handlung wurden Kürzungen vorgenommen.

50. Syrinx. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1707.

Syrinx / Wurde / Mit Königl. Majestät / in Pohlen / und / Churfürstl. Durchlaucht. / zu Sachsen / allergnädigster Bewilligung / Auf dem Leipziger Theatro / in einer / Opera / An der Neu-Jahr-Messe, Anno 1707 / praesentiret. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 47 Arien, darunter 3 Strophengesänge, 2 Duette, 2 Terzette und 2 Chöre. Für die diesjährige Wiederholung der 1694 uraufgeführten Oper wurden einige Arien neuhinzukomponiert (vgl. Nr. 3).

Anno 1708.

51. Adonis. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1708.

Adonis / Wurde / Mit / Ihro Königl. Majestät / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leipziger Schau-Platze / in der Oster-Messe 1708. / vorgestellet, / in einer / Opera. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 37 Arien, darunter 3 Strophengesänge, 8 Duette, 1 Terzett, 1 Quartett und einen Schlußchor [4]). Das Leipziger Opernbuch ist bearbeitet worden nach dem alten Postelschen Text der gleichnamigen Oper Reinhard Keisers, die im Jahre 1697 in Hamburg zur Aufführung kam.

52. Cyniras und Irene. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1708.

Cyniras / und / Irene / Wurde / Mit Königl. Majestät / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 30a.

[2]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 30.

[3]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{21}.

[4]) Über die Rollenbesetzung nach dem handschriftlichen Textbuchvermerk eines Zeitgenossen; vgl. Opel (a. a. O.).

Leipziger Schau-Platze / in der Oster-Messe 1708. / vorgestellet, / in einer Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält nur Da Capo-Gesänge: 37 Arien, 5 Duette und einen Schlußchor. In dieser Oper begegnen wir in Leipzig zum erstenmal einem in italienischer Sprache gesungenen Gesangsstück. Dieser Umstand verdient besonders hervorgehoben zu werden, weil man in Leipzig der Unsitte der Sprachenmischung im Rahmen einer deutschen Oper nicht gleich so willigen Einlaß gewährte wie in Hamburg. Der Rezitativteil der Oper interessiert durch die häufige Verwendung von Gleichnisreden [2]).

53. Cosroes. Opera in 3 Actus.

Michaelismesse 1708.

Cosroes / Wurde / Mit Königl. Majestät / und / Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leipziger Schau-Platze / in der Michaelis-Messe 1708. / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 40 Arien, darunter einen Strophengesang — jede Strophe wird von einer andern Person gesungen —, 7 Duette, 1 Quartett und einen Schlußchor.

54. Paride. Favola per musica in 3 atti.

Michaelismesse 1708.

Paride / Favola per musica / da rappresentarsi / Nel Theatro di Lipsia. / Paris / In einem singenden / Schäffer-Spiel, / Wurde / In der Michaelis-Messe 1708. / Mit Kön. Majestät und Churfl. Durchl. / zu Sachsen etc. / Allergnädigster Verwilligung / Auff dem Leipziger Schau-Platze / vorgestellet. Das Textbuch [4]), italienisch und mit deutscher, aber nicht in Reime gebrachter Übersetzung, ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 32 Arien und 1 Duett, keine Chöre. Die Oper beginnt und schließt mit einer Arie. Der italienische Text ist der gleiche wie der des Trattenimento Pastorale per musica „Gl'Amori di Paride ed Ennone in Ida", welches Schäferspiel im Jahre 1687 zu Hannover und um die Mitte der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts zu Salzthal zur Aufführung kam. Ob die italienische Oper „Paride" von Bontempi, die im Jahre 1662 in Dresden aufgeführt wurde, mit der gleichnamigen Leipziger identisch ist, bedarf noch einer näheren Feststellung.

[1]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{20}; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m. 31.
[2]) Über die Rollenbesetzung vgl. Opel (a. a. O.).
[3]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{22}.
[4]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{23}.

55. Sardanapalus. Opera in 3 Actus.

Michaelismesse 1708.

Sardanapalus / Wird / Mit Königl. Majestät / und / Churfürstl. Durchl. / zu Sachsen / allergnädigster Verwilligung / auf dem Leipziger Schau-Platze / in der Michaelis-Messe 1708. / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren, ist das gleiche wie das zu der in der Ostermesse 1706 aufgeführten „Belesus und Arbaces" betitelten Oper (vgl. Nr. 48). Das Opernbuch ist also ein ganz anderes wie der „Sardanapalus", Ansbach 1698, welchen Boxberg dichtete und komponierte. Welche italienische Vorlage die beiden deutschen Operndichter benutzt haben, habe ich bei meinen Untersuchungen noch nicht feststellen können. Jedenfalls sind beide Stücke grundverschieden von dem „Tragidrama musicale: L'Arbace", Venetia 1662. Marpurg (a. a. O.) verlegt die Leipziger Aufführung des Sardanapalus seltsamerweise bereits in die Neujahrsmesse 1708, doch scheint mir Gottsched (a. a. O.), dessen Zeitangabe auch der des aufgefundenen Textbuches entspricht, ein zuverlässigerer Gewährsmann zu sein.

Anno 1709.

56. Narcissus. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1709.

Narcissus / wurde / Mit / Ihr. Königl. Maj. / und Churfl. Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Bewilligung / in der / Neu-Jahrs-Messe 1709. / auf dem / Leipziger Theatro / aufgeführet / in einer / Opera. / Gedruckt bey Christoph Friedrich Rumpff. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Dichters und Komponisten der Oper, enthält 41 Arien, 4 Duette, 1 Quartett und 3 Chöre. Der deutsche Text ist unter Weglassung einiger Szenen und Vornahme mancher Kürzungen nach dem italienischen „Narciso" von Apostolo Zeno bearbeitet worden. Während die Chöre in dem Leipziger Stück eine erhebliche Verringerung erfahren haben, hat die Oper durch die Neueinführung der lustigen Person des Mopsus einen dem Publikum als Konzession gebrachten kläglichen Ersatz gefunden für die Streichungen mancher poetisch wertvollen Zenoschen Szenen. Die Uraufführung dieser Oper erfolgte nach Gottsched (a. a. O.) bereits in der Neujahrsmesse 1701 (vgl. Nr. 25).

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 32.

[2]) Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{24}.

57. Acontius und Cydippe. Opera in 3 Handlungen. Musik von Melchior Hofmann.

Neujahrsmesse 1709.

Acontius / und / Cydippe / wurden / Mit / Königl. Majestät und Churfl. / Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / auf dem / Leipziger Theatro / Anno 1709. / In der Neu-Jahrs-Messe / praesentiret / in einer / Opera. / Gedruckt bey Christoph Friedrich Rumpff. Das Textbuch [1]) , ohne Angabe des Dichters und Komponisten der Oper, enthält 29 Da Capo-Arien, 2 Da Capo-Duette und 4 Chöre. Nach Mattheson [2]) war der damalige Leipziger Musikdirektor an der neuen Kirche, am Collegium Musicum und auch an der Oper Melchior Hofmann der Komponist dieses Singspieles.

58. Mario. Opera in 3 Handlungen. Musik von Johann David Heinichen oder vielleicht auch von Georg Caspar Schürmann.

Ostermesse 1709.

Mario / wurden / Mit / Ihr. Königl. Maj. / und Churfl. Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Bewilligung / in der / Oster-Messe 1709. / auff dem / Leipziger Theatro / auffgeführet / in einer / Opera. / Gedruckt, bey Johann Wilhelm Krügern. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Dichters und Komponisten der Oper, enthält 23 deuttsche und 19 italienische Arien, 3 deutsche Duette, 1 italienisches, und einen deutschen Schlußchor mit Ensemble [4]). Die leitmotivische Wiederkehr des Da Capo-Teiles einer Arie, mit der die Oper beginnt, inmitten der ersten und später in der siebenten Szene des ersten Aktes verdient als formengeschichtliches Element von Bedeutung eine besondere Beachtung. Die deutsche Bearbeitung des Opernbuches ist fast wörtlich nach dem italienischen Drama per musica „Mario fuggitivo" von Silvio Stampiglia gemacht worden, welche Oper vor einigen Jahren in Wolfenbüttel mit der Musik von Giovanni Battista Bononcini zur Aufführung gekommen war. Alle italienischen Arien des Leipziger Textes sind aus dem Wolfenbüttler Original mit übernommen worden. In der Lichtmesse 1720 gelangte die gleiche Oper in durchweg deutscher Sprache in Braunschweig zur Aufführung, deren Dichtung nach

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 33; Gymn.-Bibl. Merseburg: Ga 302_{25}, Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,8 : 76) 4^{0}.

[2]) Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 118.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 34; Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II; Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4, Sbd. 2171, Nr. 26.

[4]) Über die Rollenbesetzung vgl. Opel (a. a. O.).

einer mit Rotstift vermerkten handschriftlichen Aufzeichnung eines Zeitgenossen auf seinem Textbuche [1]) der bekannte Braunschweig-Wolfen, büttelsche Hofkapellmeister Georg Caspar Schürmann verfaßt hatte, der auch wohl die neuhinzugedichteten Arien komponierte. Daß nun Schürmann bereits der Komponist und Textbearbeiter des Leipziger Mario vom Jahre 1709 gewesen ist, scheint leicht möglich zu sein, da er durch seine ehemalige Sängertätigkeit im benachbarten Naumburg in persönlichen Beziehungen zur Leipziger Oper stand, wo er mit seinen Naumburger Kollegen wohl öfter Gastspiele absolviert hatte. Denn die Annahme, daß Johann David Heinichen, der spätere Kgl. Poln. und Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeister, der Komponist dieser Oper gewesen ist, hat nach den hier angeführten Gründen, die für Schürmanns Autorschaft sprechen, wenig Wahrscheinlichkeit für sich und wird auch von Heinichens Biographen [2]) stark bezweifelt.

59. Der angenehme Betrug, oder Der Carneval von Venedig. Opera in 3 Handlungen. Musik von Johann David Heinichen.

Ostermesse 1709.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 283 und II, S. 266, Marpurg (a. a. O.) V, S. 318 und Seibel (a. a. O.), S. 30 (vgl. Nr. 61).

60. Die lybische Talestris. Opera in 3 Actus. Text von Ziegler, Musik von Johann David Heinichen.

Michaelismesse 1709.

Die / Lybische / Talestris / Wurde / mit / Ihro Königl. Majest. in Pohlen / und / Churfl. Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / In / der Michael- / Messe 1709. / Auff dem Leipziger Schau-Platze / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und Komponisten, enthält 34 deutsche und 11 italienische Arien, ein deutsches und ein italienisches Duett und abgesehen von kurzen Chorsätzen einen Schlußchor mit Ensemble. Im Rezitativteil der Oper begegnen wir wieder vielen Gleichnisreden. Der Komponist der Oper war, wie wir aus dem Vorbericht des Textbuches leicht kombinieren können Johann David Heinichen, der für die Petri-Paul-Messe dieses Jahres zu Naum-

[1]) „Poet Schürmann".

[2]) Seibel, Gustav Adolf, Das Leben des Kgl. poln. und Kurfürstl. sächs. Hofkapellmeisters Joh. David Heinichen. Leipzig 1913, S. 35.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 35.

burg die Musik der Oper „Olimpia vendicata" verfaßt hatte [1]. Auch die Autorschaft des berühmten Dichters von Ziegler für unsern Operntext verbürgt uns der Vorbericht. Das diesbezügliche anonym unterzeichnete Vorwort an den „Leser", das uns auch über Telemanns fruchtbare Opernkompositionstätigkeit in Leipzig wertvollen Aufschluß gibt, sei des Interesses halber hier ziemlich wortgetreu wiedergegeben: „. . . Gegenwärtige Opera ist schon vor 13. Jahren auff das Geburts-Fest Sr. Hoch-Fürstl. Durchl. Herrn Johann Adolphs, Hertzogs zu Sachsen etc. Hochseligen Andenckens von dem weitberühmten Herrn von Zieglern mit höchstem applausu auffgeführet worden. Und weil diese galante Poesie von allen verständigen höchst admiriret und schwerlich zu verbessern steht, so habe selbige wiederum hervor suchen müssen. Zwar sind etliche kleine Passagen der Kürtze wegen ausgelassen und statt Teutscher einige Italiänische Arien eingerücket, damit gewisser vornehmen Personen Goût in der Music mich submittirte. Ich glaube aber nichts ausgelassen oder zugesetzt zu haben, welches des Herrn von Zieglers galante Arbeit verringern könte. Die Music betreffend, so ist selbige, weil der weitberühmte Herr Capellmeister Telemann wichtiger Affaires wegen sich die Zeit hiezu vor dißmahl nicht nehmen können, von demjenigen, welcher mit seiner Virtu und Geschickligkeit in verwichener Naumburger Messe sich ungemeinen Ruhm, in specie bey der gnädigsten Herrschaft zu Zeitz, erworben, innerhalb 10. biß 14. Tagen, welches am meisten zu admiriren, componiret worden. Es werden sich wohl einige finden, welche entweder aus Neid oder Ignorantz bey diesem Wercke ihre übereilte Reflexiones machen werden; allein kluge Sinnen und Music-Verständige fällen ein viel besser Judicium. Ich wil zwar meine Renommé mit gegenwärtiger Opera nicht erkauffen und so wohl von der Poesie als Composition viel rühmens machen, weil es ohnedem am Tage lieget, wie hoch selbige zu schätzen. Wenn es aber nicht so vollkommen ist als es viele wünschen, so bitte zu excusiren und mir in beständiger Gewogenheit zu erlauben, daß ich sey / des hochgeneigten und hochgeehrten Lesers / Schuldigst Ergebenster Diener."

61. Der angenehme Betrug, oder Der Carneval von Venedig. Opera in 3 Handlungen. Musik von Joh. David Heinichen.

Zur Feier des dritten Jubelfestes der Universität Leipzig, am 5. Dezember 1709.

Der angenehme / Betrug, / oder / der / Carneval / von / Venedig / wurde mit / Ihro Königl. Majest. in Pohlen, / und Churfürstl. Durchl. zu

[1] Vgl. Seibel (a. a. O.).

Sachsen al- / lergnädigster Bewilligung, / bey solenner Begehung / Des dritten Jubel-Festes der Weltberühmten / Universität Leipzig, / Auf dem daselbst befindlichen / Theatro / vorgestellet / in einer / Opera. / Gedruckt im Jahr 1709. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 23 deutsche und 9 italienische Arien, 1 französische, 6 Duette, 1 Terzett und 6 Chöre, darunter einen italienischen. Die Uraufführung der Oper fand bereits zur Zeit der Ostermesse 1709 statt (vgl. Nr. 59). Ein von der Fassung dieser Oper wesentlich abweichender Text, betitelt „Der Carneval von Venedig", bearbeitet von Meister und Cuno, wurde mit der Musik Reinh. Keisers und Graupners in den Jahren 1707 und 1723 zu Hamburg mit großem Erfolg gegeben. In seiner Generalbaßschule (1711, S. 4) schreibt Heinichen u. a.: „. . . In der nechsten Leipziger Opera, das Carneval de Venise genannt, hatte ich die Aria: „Eurer Schönsten Augen Licht" mit folgender Invention auszuführen gesucht." Ob aber Heinichen die ganze Oper komponiert hat, geht aus dieser Bemerkung nicht evident hervor und erscheint mir auch aus dem Grunde fraglich, daß wir in der 11. Szene des dritten Aktes dem wörtlichen Text einer beliebten Arie aus Schürmanns Oper „Leonilde" vom Jahre 1703 begegnen. Vielleicht hat auch noch Keiser für die Leipziger Oper einige musikalische Zutaten seiner Muse beigesteuert. Seibel [2]) vermutet, daß Heinichen diese Oper bereits 1705 für Weißenfels, wo er damals Advocat war, komponiert hätte, weil daselbst in diesem Jahre eine Oper „Der Carneval von Venedig" gegeben wurde [3]). Von musikgeschichtlichem Interesse ist die 6. Szene des 2. Aktes, wo eine italienische Arie von Ziani — im nachfolgenden Rezitativ wird der berühmte venezianische Opernkomponist gepriesen — gewissermaßen als „Zitat" gesungen wird, ähnlich wie Mozart in seinem „Don Giovanni" eine Stelle aus dem „Figaro" zitiert.

62. Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena. Musik von Joh. David Heinichen.

1709.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gerber (Lexikon), Riemann (Lexikon) und Fetis (Biographie universelle des musiciens . . .). Gottsched (a. a. O.) I, S. 284, Engelke (I. M. G. X, S. 273) und Seibel (a. a. O.) wissen nichts von einer Leipziger Aufführung dieser Oper im Jahre 1709

[1]) Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4; Sbd. 2171, Nr. 27; Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II.

[2]) a. a. O., S. 30.

[3]) Gottsched, a. a. O., I.

und verlegen ihre Uraufführung in das nächste Jahr zu Naumburg, wo aber demnach nur eine Wiederholung stattgefunden hat. J. A. Hiller spricht in seinen „Wöchentlichen Nachrichten" (Leipzig 1764), daß die Partitur dieser von Heinichen komponierten Oper sich in seinem Besitze befinde, die aber leider verloren gegangen ist [1]).

Anno 1710.

63. Die getreue Schäferin Daphne. Opera in einer Handlung.

Neujahrsmesse 1710.

Die / Getreue / Schäferin / Daphne / wurde mit / Ihr. Königl. Majest. in Pohlen / und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / allergnädigster Bewilligung / an der / Neu Jahrs-Messe 1710. / auff dem / Leipziger Theatro / auffgeführet / in einer / Opera. Eine einaktige komische Oper mit 20 Szenen. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 22 Arien, darunter 5 Strophengesänge, 6 Duette, 1 Terzett und einen Schlußchor. Der Leipziger Operntext ist ein ganz anderer als die von Hinsch gedichtete Doppeloper „Daphne" von Händel, die im Jahre 1708 zu Hamburg aufgeführt wurde, aber vielleicht ist das gleichnamige Stück in Weißenfels (1698 und 1709) mit dem Leipziger verwandt oder sogar das gleiche, für welche Annahme auch das Vorhandensein von fünf Strophenliedern im Rahmen einer nur aus 20 Szenen bestehenden Handlung spricht, da ja der Weißenfelser Oper, die durchgehends ganz deutsche Texte brachte, das Charakteristikum eigen ist, daß sie die Strophenlieder nie ganz aus ihren Opernbüchern eruierte [3]).

64. Aeneas. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1710.

Aeneas / Wurde / Mit Königlicher Majestät / in Polen / Und / Chur-Sächsischer / Allergnädigster Verwilligung / Auff dem / Leipziger Schau-Platz / In der Oster-Messe, / Anno 1710. / In einer / Opera / vorgestellet. Das Textbuch [4]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 42 Arien, 4 Duette und einen Schlußchorsatz. Wir haben es hier mit einer Wiederholung der in der Ostermesse 1705 aufgeführten gleichnamigen Oper zu tun, mit deren Textbuch das vom Jahre 1710, abgesehen von unmerklichen Kürzungen, fast wörtlich übereinstimmt (vgl. Nr. 45).

[1]) Vgl. auch Seibel (a. a. O.), S. 30.

[2]) Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4; Sbd. 2171, Nr. 28.

[3]) Vgl. des Verfassers Ausführungen in seiner Dissertation: Georg Caspar Schurmann. München 1913, S. 7.

[4]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II.

65. Die über Haß und Rache triumphirende Liebe (Pharamund). Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1710.

Die über / Haß und Rache / Triumphirende / Liebe, / Wurde mit / Ihro Königlichen Majest. in Pohlen / und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / allergnädigster Bewilligung / In / der Oster-Messe 1710. / An dem Großmüthigen Exempel / Pharamundi, / Königes der Franken, / Auff dem Leipziger Schau-Platze / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren, enthält 33 Arien, 8 Duette, 1 Terzett und einen Schlußchor mit Ensemble. Als Vorlage für die deutsche Übersetzung diente dem Dichter der Leipziger Oper der „Farasmondo" von Apostolo Zeno, dessen Text schon für eine in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Braunschweig aufgeführte deutsche Oper, „Pharamund" betitelt, komponiert worden war [2]). Dasselbe Braunschweiger Libretto, abgesehen von einigen für die Neuaufführung vorgenommenen Änderungen — Arien und Schlußchor italienisch —, kam daselbst hernach später am 15. Aug. 1746 mit der Hasseschen Musik zur Aufführung. Von großem geschichtlichen Wert für die Kenntnis einer scharfen geistigen Gegenströmung in Deutschland gegen die eingewurzelte Unsitte, italienische Arien in deutsche Opern einzulegen, ist das anonym unterzeichnete Vorwort des Leipziger Textbuches, in dem der von starkem Nationalgefühl beseelte Verfasser u. a. schreibt: „. . . Du wirst dich vielleicht, mein Leser, verwundern, warumb du keine Italiänischen Arien in dieser Opera antriffst. Allein, es sind solche mit gutem Bedacht ausgelassen worden. Wir leben in Teutschland und bedienen uns darinnen einer Sprache, welche so reich an emphatischen Worten, daß man nicht nöthig hat, Welschland erst zu bitten, daß sie uns zu einer nervösen Arbeit ihre charmante Redens-Arten darleihen wolle. Zu dem haben wir auch unsern in Teutschland lebenden Herren Componisten ihren Ruhme nichts endtziehen wollen" (vgl. Nr. 70).

67. Die rachgierige Nicea.

Michaelismesse 1710.

Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 283 und 284 und Marpurg V, S. 320. Gottsched führt außer dieser noch eine zweite nur „Nicea" betitelte Leipziger Oper vom Jahre 1710 an. Textbücher unauffindbar.

---

[1]) Ebenda und Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4; Sbd. 2171, Nr. 29 (Textb. auf der letzten Seite unten beschädigt).

[2]) Komponist unbekannt.

67. Almira. 1710.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 284, der aber den Aufführungsort nicht anführt und Marpurg (a. a. O.) V, S. 320. Ob es sich hier um einen Weißenfelser Urtext handelt, daselbst aufgeführt am 26. Juli 1704 mit der Musik Keisers und der der italienischen Arien von Ruggiero Fedeli [1]), welche Oper in der Fedelischen Vertonung bereits 1703 in italienischer Sprache, Text von Giulio Pancieri [2]), zu Braunschweig gegeben worden war, diese Frage können wir leider wegen Ermangelung eines Textbuches nicht beantworten. Auch Feustking benutzte die „Almira" des italienischen Dichters für die Bearbeitung seines von Händel komponierten und am 8. Jan. 1705 zu Hamburg aufgeführten Singspieles: „Der in Krohnen erlangte Glücks-Wechsel oder Almira, Königin von Castilien."

68. Banise oder Die dritte Abtheilung dieser asiatischen Printzessin.

1710.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 284 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 320. Diesem Operntext wie den Dichtungen von Nr. 74, 75 und 76 liegt der seinerzeit bei der galanten Welt beliebter Roman des 1690 in der Lausitz gestorbenen Rittergutsbesitzers Heinrich Anselm Ziegler von Kliphausen zugrunde, der sich, wie wir gesehen haben, ja selbst als Operndichter betätigt hat. Auch in Coburg fand im Jahre 1710 eine Opernaufführung der ersten Abteilung der asiatischen Banise statt [3]). Auf die Aufführung einer ebenfalls nach dem bekannten Zieglerschen Roman bearbeitetent Oper zu Durlach im Jahre 1738 macht Schiedermair [4]) aufmerksam. Als Schauspiel „Haupt-Action in 5 Actus" wurde „Die Asiatische Banise" am 25. Aug. 1713 in Braunschweig von den mecklenburgischen Hof-Komödianten vorgestellt.

69. Germanicus. Opera in 3 Actus. Musik von Carl Heinrich Grünewald.

1710.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 284 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 320. Jedenfalls eine Wiederholung der alten Grünewaldschen Oper vom Jahre 1704 (vgl. Nr. 42 und 103).

[1]) Vgl. Katalog der Wolfenb. Bibl. v. Vogel.
[2]) Uraufführung mit der Musik von Giuseppe Boniventi im Herbst 1691 zu Venedig.
[3]) Vgl. Gottsched (a. a. O.), I, S. 284 und Marpurg (a. a. O.), V, S. 320.
[4]) Sbd. d. I. M. G. Jhrg. XIV., S. 422.

70. Pharamund.

1710.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 284 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 320. Jedenfalls eine Wiederholung der Oper „Die über Haß und Rache triumphirende Liebe", Ostermesse 1710 (vgl. Nr. 65).

Anno 1711.

71. Der unglückliche Alcmeon. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1711.

Der / Unglückliche / Alcmeon / Wurde mit / Ihro Königl. Majest. / in Pohlen / und / Chur-Fürstl. Sächsischer / Allergnädigster Verwilligung / auff dem / Leipziger Schau-Platz / in / der Oster-Messe / Anno 1711 / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 37 Arien, 3 Duette und einen Schlußchorsatz. Die Uraufführung war jedenfalls schon für die Neujahrsmesse 1711 geplant, hatte aber hindernishalber unterbleiben müssen, denn in dem von mir eingesehenen Textbuche ist der erste Druck „in der Neu-Jahrs-Messe / Anno 1711" mit einem gedruckten Zettel mit dem Aufführungsdatum der folgenden Messe überklebt worden. Der Hamburger Textdichter der Oper „Semele" (1681) und der Leipziger haben dieselbe, wahrscheinlich italienische Vorlage benutzt. Es scheint aber, daß der Leipziger Verfasser auch noch das Hamburger Opernbuch bei der Anfertigung seines Librettos zu Hilfe gezogen hat, da manche Rezitativstellen in beiden Büchern wörtlich übereinstimmen. Die dichterische Qualität des Leipziger Singspieles ist ein wenig höher zu bewerten als die des Hamburger, da der Leipziger Dichter die hier enthaltenen schwülstigen Redensarten teils ausgemerzt, teils in natürlichere Ausdrucksweise gebracht hat. Die fünf Handlungen des Hamburger Operntextes sind auf drei reduziert und auch im Text selber sind viele Kürzungen vorgenommen worden. Von musikgeschichtlichem Interesse sind folgende Änderungen: Die vielen Strophenlieder des Hamburger Stückes sind zu arienmäßigen Formengebilden umgewandelt worden und die zahlreichen Gleichniswendungen im Rezitativ der Oper geben dem Leipziger Librettisten erwünschten Anlaß zur Dichtung von sogenannten Gleichnisarien, die dann im Laufe des 18. Jahrhunderts immer beliebter und in den Opern der Spätneapolitaner ,wie z. B. Hasse, Jommelli und Galuppi, geradezu Kunstschöpfungen hohen Ranges werden [2]).

[1]) Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,3 : 8) 4^0.

[2]) Vgl. auch Aberts hochbedeutsame Analysen und Betrachtungen der Arien dieser Gattung in den Opern Jommellis (N. Jommelli als Opernkomponist, 1908).

72. Die syrische Unruh, oder Die beleydigte Liebe. Opera in 3 Actus.

Michaelismesse 1711.

Die / Syrische Unruh, / oder die / Beleydigte Liebe / Wurde mit / Ihro Königl. Majest. / in Pohlen / und / Chur-Fürstl. Sächsischer Allergnädigster Verwilligung / An der Michaelis Messe 1711. / auff dem / Leipziger Theatro / auffgeführet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 29 deutsche Arien, darunter 3 Strophengesänge, 8 italienische Arien, 1 deutsches Duett, 3 italienische Duette, 1 Terzett, 1 Sextett „Aria à 6", womit die Oper beginnt und einen Schlußchor. Aus dem Vorbericht an den „Leser" erfahren wir, daß diese „Opera, welche ihren Ursprung der galanten Arbeit des berühmten Poeten, Herrn Barth. Feinden, eintzig und allein zu dancken" nach dessen „Drama Musicale: Massagniello furioso", das im Jahre 1706 zu Hamburg mit der Keiserschen Musik seine Uraufführung erlebte, unter bedeutenden Änderungen und Kürzungen bearbeitet worden ist [2]). Gegen die italienischen Gesänge der Oper werden wohl die nationalempfindenden Gemüter wieder vergebens gewettert und polemisiert haben, da man diesmal mit Ausnahme der in der letzten Szene des dritten Aktes eingelegten Da Capo-Arie des Curtius „Die verliebten Schmeicheleyen" sämtliche Gesänge aus dem Hamburger Text mitübernommen hatte. Ob auch die Keisersche Musik diesen Leipziger Operntext verschönern half, wissen wir nicht und sind ebensowenig berechtigt, dieser Annahme allein auf Grund der Ähnlichkeit des Textbuches Glauben schenken zu müssen, wie es verschiedene ältere und moderne Forscher getan und sie zu verhängnisvollen Irrtümern hingerissen, wie z. B. zu der Überzeugung, daß die auf der Kgl. Bibl. zu Berlin befindliche Jason-Partitur Coussers Autorschaft zuzuschreiben sei, allein mit der Begründung, daß dieser eine „Jason" betitelte Oper geschrieben [3]).

Anno 1712.

73. Ariadne. Opera in 3 Handlungen.

Neujahrsmesse 1712.

Ariadne / Wurde mit / Ihro Königl. Majest. / in Pohlen / und / Chur-Fürstl. Sächsischer / Allergnädigster Verwilligung / An der Neu Jahrs-

[1]) Herzogl. Bibl. Gotha: Poes. 4; Sbd. 2171, Nr. 31.

[2]) Der Hamburger Text enthält 31 deutsche und 10 italienische Arien, 1 deutsches Duett, 3 italienische Duette, ein Terzett, ein Sextett und 2 Chöre.

[3]) Vgl. Scholz, Hans, Joh. Sigismund Küsser, Leipzig 1911, und des Verfassers: Schürmann (a. a. O.), S. 9.

Messe 1712. / auff dem . Leipzigischen Theatro / aufgeführet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 2 deutsche, 8 italienische Arien, 5 Duette und 2 Chöre. Eine Neubearbeitung des alten Postelschen von Conradi komponierten Textes (Hamburg 1691), aber ein ganz anderer Text als der Bressandsche vom Jahre 1692, also auch nicht Coussers Werk, wie Kretzschmar vermutete [2]).

74 Balacin, oder Die erste Abtheilung der asiatischen Banise.

Ostermesse 1712.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 286 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 321. Im Jahre 1731 kam auf dem Durlacher Theater eine Triologie der Banise unter den gleichen Titeln wie in Leipzig zur Aufführung [3]). Ob aber hier die alten Leipziger Operntexte Verwendung gefunden haben, wissen wir nicht.

75. Chaumigren oder Die andere Abtheilung der asiatischen Banise.

Ostermesse 1712.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 286 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 321.

76. Banise, oder Die 3. Abtheilung der asiatischen Printzessin.

Ostermesse 1712.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 286 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 321. Die Uraufführung dieser Abteilung fand bereits vor zwei Jahren statt (vgl. Nr. 68).

77. Echo und Narcissus.

Ostermesse 1712.

Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 286 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 322. Ob hier der alte Bressandsche gleichnamige Operntext Pate gestanden oder etwa wörtlich übernommen worden ist, der 1693 zu Braunschweig und Hamburg in der Vertonung von Georg Bronner aufgeführt wurde; diese Fragen lassen sich wegen Nichtvorhandenseins eines Leipziger Opernbuches nicht beantworten.

[1]) Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,8: 71) 4°; Kgl. Bibl. Dresden: Lit.Germ. rec. B. 197m, 37.
[2]) a. a. O., S. 288.
[3]) Sbd. d. I. M. G., S. 388 u. 422.

Anno 1713.

78. Ismenie und Montaldo.

Neujahrsmesse 1713.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 287 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 322.

79. Il Tempio d'Amore, oder Der Tempel der Liebe. Opera in einer Handlung.

Neujahrsmesse 1713.

Il Tempio d'Amore, / Oder / Der / Tempel der Liebe / Wurde mit Ihro Königl. Majestät in Pohlen und Chur-Fürstl. / Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / auf dem / Leipziger Schau-Platze / In der Neu Jahrs-Messe 1713. / aufgeführet / in einer / Opera. Eine einaktige aus 28 Auftritten bestehende Oper. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren, enthält 16 deutsche und 5 italienische Arien, 2 deutsche und 2 italienische Duette, 3 deutsche und 2 italienische Chöre.

80. Ademarus. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1713.

Ademarus / Wurde mit / Ihro Königl. Majestät in Pohlen und / Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem / Leipziger Schau-Platze / In der Oster-Messe / Anno 1713. vorgestellet / In einer / Opera. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 35 deutsche, 7 italienische Arien, 1 deutsches „Duetto", 1 deutsches „Arioso à 2" und 2 deutsche Chöre. Derselbe Text ging unter dem Titel „Amage, regina de Sarmati", Dr. p. m., zur Vermählungsfeier Georg Wilhelms, des Sohnes Christian Ernsts, mit Sophie von Sachsen-Weißenfels zu Bayreuth 1699 in Szene und wurde daselbst im Karneval 1718 unter dem Titel „Die großmüthige Königin von Sarmatien Amage" wiederholt [3]). Nach dem Leipziger Opernbuche ist auch das Durlacher vom Jahre 1718 und seine Wiederholung im Jahre 1722, Musik von M. Joh. Baptist Matth. Trost, gearbeitet [4]). Das italienische Original gelangte 1697 in Venedig mit der Musik von Carlo Francesco Pollarolo zur Aufführung.

[1]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II.

[2]) Kgl. Universitätsbibl. Leipzig: Ästhetik und Kunst-Gesch. 383.

[3]) Schiedermaier: Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Leipzig 1908, S. 19 und 65.

[4]) Schiedermair, Die Oper an den badischen Höfen. Sbd. d. I. M. G. XIV. S. 388 und 416.

81. Die amazonische Königin Orithya. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1713.

Die / Amazonische Königin / Orithya / Wurde mit / Ihro Königl. Majest. in Pohlen und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem / Leipziger Schauplatze / vorgestellet / In einer / Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe der Aufführungszeit, des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 35 deutsche, 11 italienische Arien, 1 deutsches „Duetto" und einen deutschen Schlußchor. Nach den Opernverzeichnissen Gottscheds (a. a. O.), S. 287 und Marpurgs (a. a. O.) V, S. 322 fand die Leipziger Aufführung der „Orithya" in der Ostermesse 1713 statt. Ein ganz ähnliches Stück — dieselben Personen — ist der Bayreuther Text vom Jahre 1720 „Der mit Liebe und Tapferkeit siegende Demophon oder Der im größten Unglück glückliche Pallantes."

Anno 1714.

82. Zenobia und Radamisto. Opera in 3 Actus.

Neujahrsmesse 1714.

Zenobia / und / Radamisto / Wurden mit / Ihro Königl. Majest. / in Pohlen und Chur-Fürstl. / Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / In der / Neu Jahrs-Messe / 1714. / Auf / Dem Leipziger Schauplatze / vorgestellet / In einer / Opera. Das Textbuch [2]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 20 deutsche, 10 italienische Arien, 3 deutsche, 3 italienische Duette, 1 deutsches Terzett „Trio", einen Schlußchor „Aria", von 4 Personen gesungen, 4 deutsche und 2 italienische „Ariosi". Um die dem Publikum zuliebe, das großen Gefallen am italienischen Gesang fand, stattgegebenen Konzessionen vor den strengen Richtern und Gegnern dieser Unsitte, italienische Arien in deutsche Opern einzuflechten, zu rechtfertigen, schreibt der Verfasser in seinem Vorwort an den Leser: „Es übergiebt sich deiner gütigen Censur allhier eine Opera, die schon anderwärts in Italiänischer Sprache aufgeführet worden. Die Würdigkeit der Materie hat uns bewogen, sie in unsere Teutsche Sprache zu übersetzen, und auf dem hiesigen Theatro vorzustellen. Doch weil man sich hierinnen gerne nach dem Auditorio accommodiret; hat man, denen galanten Liebhabern zu gefallen, einige Italiänische Arien behalten." Jedenfalls haben wir diesmal eher Grund, Milde unseres Urteils walten zu lassen, wenn man die aus dem Original beibehaltenen und wahrschein-

[1]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 51.

[2]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Ital. A 510, I, 45

lich von einem beliebten italienischen Meister komponierten Arien dem Publikum in ihrer Originalfassung zu Gehör bringen wollte. Auch Schürmann ließ sich bei der Bearbeitung italienischer Opern nur dieses Prinzipes halber dazu bewegen, italienische Arien in deutschen Opern singen zu lassen. Das Leipziger Libretto ist nach dem italienischen des Pietro Metastasio bearbeitet worden. In Bayreuth ging im Jahre 1712 die Oper „Radamisto", bearbeitet nach dem „Tiridate" Bentivoglios, und wie Schiedermair [1]) vermutet mit der Musik Tommaso Albinonis in Szene, der einen „Radamisto" im Jahre 1698 in Venedig zur Aufführung brachte. Ebenso möglich erscheint aber auch die Autorschaft R. Fedelis, der 1712 in Bayreuth weilte und dessen Oper „Almira" in Braunschweig, Leipzig (?) und Weißenfels mit Erfolg gegeben worden war. Schiedermair [2]) schreibt, das in Durlach 1716 aufgeführte „Avertissement" einer Zenobia-Oper mit der Musik des dortigen Hofkapellmeisters Blinzing berufe sich auf die Leipziger Zenobia. Das Bayreuther Opernbuch stimmt mit dem Durlacher und Leipziger nur in der Handlung der Szenenfolge überein, ist aber sonst ein ganz anderer Text.

83. Almire und Fernando. Opera in 3 Actus.

Ostermesse 1714.

Almire / und / Fernando / Wurden mit / Ihro Königl. Majestät in / Pohlen und Chur-Fürstl. / Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem / Leipziger Schauplatze / In der Oster-Messe 1714. / aufgeführet / in einer / Opera. Das Textbuch [3]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 25 deutsche, 15 italienische Arien, 3 deutsche Duette, 1 italienisches und 2 deutsche Chöre „Aria à Tutti. D. C." Wir haben es hier mit einer textlichen Neubearbeitung der in Hamburg 1705 aufgeführten Oper „Almira", Text von Feustking, Musik von Händel, zu tun unter Zugrundelegung des alten Pancierischen Textes mit Einflechtung zweier neuen Personen. Jedenfalls ist die Leipziger Almire vom Jahre 1714 nur eine Wiederholung oder Neuauflage der alten vom Jahre 1710 (vgl. Nr. 67). Mit Ausnahme einer Arie finden wir bereits alle italienischen Arien im Hamburger Text vor. Der Leipziger wurde sehr gekürzt [4]), das Rezitativ auch im Wortlaut zugunsten einer klareren Aus-

[1]) a. a. O., S. 404.

[2]) a. a. O., S. 404.

[3]) Großherzogl. Bibl. Weimar: (0,8 : 14) 4^0; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 38.

[4]) Der Hamburger Text enthält noch 37 deutsche, 14 italienische Arien, 3 deutsche Duette und 3 Chöre.

drucksweise geändert. Von den deutschen Arien wurden nur wenige aus der Originalfassung mitübernommen.

84. Rhea Sylvia. Opera in 3 Actus. Musik von Melchior Hofmann.

Ostermesse 1714.

Rhea Sylvia / Wurde / Mit / Ihro Königl. Majestät in / Pohlen und Chur-Fürstl. / Durchl. zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem / Leipziger Schau-Platze / In der Oster-Messe 1714. / aufgeführet / in einer Opera. Das Textbuch [1]), ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 28 deutsche, 14 italienische Arien, 1 Duett „Duetto", 1 Terzett „Aria a 3", 1 Quartett „Aria a 4" und 3 Chöre. Jedenfalls war Melchior Hofmann der Komponist dieses Stückes, dessen gleichnamige Oper im Jahre 1720 zu Hamburg — dieser Text ist außer geringen Änderungen der gleiche wie der Leipziger — gegeben wurde. Auch die Durlacher „Rhea Sylvia" vom Jahre 1716, Musik von M. Joh. Bapt. Matth. Trost [2]), ist nach dem Leipziger Text bearbeitet worden. Eine ganz andere Oper ist die von Giovanni Porta komponierte „Rhea Silvia", Text von Carlo Antonio Rolli, die in der Wintermesse 1723 zu Braunschweig in italienischer Sprache zur Aufführung kam.

85. Hercules. Musik von Johann David Heinichen.

Michaelismesse 1714.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 288 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 322. Die Musik komponierte der Kgl. Polnische und Churfürstl. Sächs. Hofkapellmeister Heinichen. Sein Biograph Seibel [3]) kennt weder das Textbuch noch eine Aufführung dieser Oper und bedauert mit Hiller [4]), daß die Namen Heinichens Leipziger Opern „nicht eigentlich angezeigt werden" können, und „außer den 11 Arien in Schwerin", fährt Seibel fort, finde sich nirgendwo ein Hinweis auf diese Oper, die zu Heinichens „Leipziger" Opern gehöre. Die Leipziger Aufführung erfolgte also nicht, wie Seibel vermutet, in den Jahren 1708 bis 1710, sondern nach Gottsched und Marpurg erst einige Jahre später. Auch die Aufführung der Heinichenschen Oper „Der vergötterte Hercules" in der Sommermesse 1723 in Braunschweig ist seinem Biographen

[1]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II; Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 38b.

[2]) a. a. O., S. 412.

[3]) a. a. O., S. 36.

[4]) Wöchentliche Nachrichten I, S. 215.

nicht bekannt gewesen [1]). Nach dem Textbuchvermerk ist „die Music dieser Opera mehrenteils" von Heinichen komponiert worden. Jedenfalls haben wir es hier mit einer Wiederholung und Schürmannschen Neubearbeitung der alten Leipziger Oper zu tun. In Braunschweig wurde die Oper ganz deutsch gegeben.

86. Die rachgierige Nicea.

Michaelismesse 1714.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 288 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 322 [2]). Wohl eine Wiederholung der in der Michaelismesse 1710 gespielten gleichnamigen Oper (vgl. Nr. 66 und 91).

Anno 1715.

87. Scipio Africanus.

1715.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 289 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324. Vielleicht ist diese Leipziger Oper eine Neubearbeitung des alten Fiedlerschen Textes „Der großmüthige Scipio Africanus", für den der „Scipione Affricano" des Niccolo Minato als Vorlage gedient hatte. Den Fiedlerschen Text in einer Neufassung komponierte hernach Carl Gottlieb Graun für die braunschweigische Aufführung im Sommer 1732; Wiederholung am 19. März 1734. Auch in Bayreuth ging zwei Jahre später als in Leipzig eine Oper „Publ. Corn. Scipio Africanus" in Szene.

88. Die Königliche Schäferinn Margenis.

1715.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 289 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324. Die Kgl. Univ.-Bibl. Erlangen besitzt das Textbuch einer gleichnamigen Oper, die im Karneval 1716 in Bayreuth zur Aufführung gelangte [3]).

89. Der gestürzte Epopeus, oder Antiope.

1715.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 289 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324.

[1]) Textbuch Kgl. Bibl. Berlin: Yp 5232_6.
[2]) Hier nur mit dem Titel „Nicea" verzeichnet.
[3]) Vgl. auch Schiedermair (a. a. O.), S. 49.

Anno 1716.

90. Die durch Verachtung erlangte Gegen-Liebe, oder Zoroaster. Opera in 3 Handlungen. Text von Johann Ulrich König.

1716.

Die / Durch Verachtung / erlangte / Gegen-Liebe, / Oder / Zoroaster. / Wurde mit / Ihr. Königl. Maj. in Polen, / und / Churfl. Durchl. zu Sachsen, / allergnädigster Verwilligung / auf dem / Leipziger Schauplatze / vorgestellet / in einer / Opera. / 1716. Das Textbuch [1]), wieder ganz deutsch, ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 29 Arien, 5 Duette, 1 Quartett und 3 Chöre. Unter den Arien finden sich viele französische Tanzformengebilde mit den Bezeichnungen „Air en Gavotte, Air en Menuet, Air en Sarabande" etc. Als Textdichter dieser Oper bei ihrer Wiederholung im Jahre 1717 führt Gottsched (a. a. O.) II, S. 267, Johann Ulrich König, den bekannten sächsischen Hofpoeten, an. Gottsched (a. a. O.) I, S. 289 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324 verzeichnen noch ein zweites Textbuch „Zoroaster" im Jahre 1716.

91. Die rachgierige Nicea.

1716.

Textbuch unbekannt. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 289 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324. Die Uraufführung fand bereits in der Michaelismesse 1710 statt (vgl. Nr. 66, auch Nr. 86).

92. Zoroaster.

1716.

Textbuch unauffindbar. Gottsched (a. a. O.) I, S. 239 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324, führen in ihrem Opernverzeichnis ein Textbuch mit diesem einfachen Titel an. Wiederholung von Nr. 90.

93. Jupiter und Semele. Musik von Georg Philipp Telemann.

1716.

Textbuch unauffindbar. Nach Scheibel [2]) fand die Uraufführung dieser von Telemann komponierten Oper nicht erst, wie Gottsched (a. a. O.) I, S. 289 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 324 berichten, im Jahre 1718, sondern bereits zwei Jahre früher statt. Diese Namhaftmachung einer bislang unbekannten Telemannschen Oper auf Grund einer histo-

[1]) Vgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 4o.

[2]) Gottfried Ephraim Scheibel, „Zufällige Gedanken von der Kirchen-Musik". Frankfurt und Leipzig 1721, S. 35 u. 37.

risch verbürgten Quelle ist von besonderer Wichtigkeit, weil wir uns bei der Feststellung der meisten Telemannschen Leipziger Opern nur auf Vermutungen stützen können.

Anno 1717.

94. Artaxerxes. Musik von Joh. Gottfr. Vogler.

1717.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 291 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 326. Als Komponisten dieser Oper verzeichnet der Breslauer Gymnasialprofessor und Musikgelehrte Scheibel[1]) in seinem kirchenmusikgeschichtlichen Werke Joh. Gottfr. Vogler, dessen Autorschaft für die Leipziger Oper Artaxerxes noch nicht bekannt ist.

95. Die befriedigte Damira. Opera in 3 Actus.

1717.

Die / Befriedigte / Damira, / Wurde mit / Ihr. Kön. Maje- / städt in Pohlen, / und / Churfl. Durchl. zu Sachsen, / Allergnädigsten Verwilligung / auf dem / Leipziger Schau-Platze / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch[2]), ohne Zeitangabe der Aufführung, auch ohne Angabe des Druckers und der Autoren, enthält 42 Arien, 4 Duette und einen Schlußchor. Nach Gottsched (a. a. O.) I, S. 290 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 326 fand die Aufführung dieser Oper im Jahre 1717 statt. Nach dem Vorbericht an den Leser hat der Verfasser, der sich mit seinen Initialen L. W. unterzeichnet, „gegenwärtiges Schauspiel, was seine erste Invention betrifft, dem an artigen Einfällen in der Music und Poesie fruchtbaren Italien zu dancken und es seiner Vortrefflichkeit wegen in die deutsche Sprache übersetzt."

96. Penelope. Opera in 3 Actus. Musik von Johann Gottfried Vogler.

1717.

Penelope / Wurde mit / Ihro Königl. Majest. in Pohlen / und Chur-Fürstl. Durchl. zu Sachsen, / etc. etc. etc. / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem Leipziger Schau-Platze / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch[3]), ohne Angabe der Aufführung, des Druckers und der Autoren

[1]) Gottfried Ephraim Scheibel, „Zufällige Gedanken von der Kirchen-Musik". Frankfurt und Leipzig 1721, S. 35 u. 37.

[2]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 47.

[3]) Kgl. Bibl. Dresden: Lit. Germ. rec. B. 197m, 53.

der Oper, enthält 31 deutsche, 9 italienische Arien, 2 deutsche Duette, 1 italienisches und 2 Chöre. Wir haben es hier mit einer Neubearbeitung des in der Michaelismesse 1703 aufgeführten „Ulysses" zu tun (vgl. Nr. 36). Das im Text wesentlich neu ausgeführte Rezitativ in der Oper Penelope ist umfangreicher als im Ulysses, ein Beweis dafür, daß das italienische Original größtenteils neu bearbeitet worden, auch sind nur 6 Arien aus der alten Fassung beibehalten, das ursprüngliche Vorspiel hat man hier als erste Szene in den ersten Akt eingereiht. Der zu Hamburg im Jahre 1721 aufgeführte „Ulysses", Musik von Joh. Gottfried Vogler[1]), ist, abgesehen von einer größeren Anzahl von italienischen Gesangseinlagen so ziemlich der gleiche Text wie die Leipziger „Penelope", für welchen Umstand auch die Autorschaft des Komponisten Vogler, dessen Oper Artaxerxes hier in demselben Jahre gegeben wurde, spricht. Die Oper „Penelope", die in der Wintermesse 1740 zu Braunschweig herauskam, hat mit der alten gleichnamigen Leipziger nichts zu tun.

97. Die durch Verachtung erlangte Gegen-Liebe, oder Zoroaster. Opera in 3 Handlungen. Text von Johann Ulrich König.

1717.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) II, S. 267. Eine Wiederholung der 1716 uraufgeführten gleichnamigen Oper (vgl. Nr. 90, auch Nr. 92).

Anno 1718.

98. Die durch Treue und Rache sich krönende Liebe, oder Die asiatische Banise.

Michaelismesse 1718.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 291 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 409. Vielleicht eine Wiederholung oder Neubearbeitung der alten Banise-Operntexte.

99. Jupiter und Semele. Musik von Georg Philipp Telemann.

1718.

Textbuch unbekannt. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 291 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 409. Eine Wiederholung der gleichnamigen Oper Telemanns vom Jahre 1716.

[1]) Mattheson, Der musicalische Patriot 1728.

Anno 1719.

100. Die Satyren in Arcadien. Opera in 3 Actus.

1719.

Die / Satyren / in / Arcadien / Wurden mit / Ihro Kön. Maj. in Pohlen / und Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen, etc. etc. / Allergnädigster Verwilligung / Auf dem / Leipziger Schau-Platze / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [1]), ganz deutsch, ohne Angabe der Zeit der Aufführung, des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 34 deutsche Arien, 4 Duette, 1 Quartett, 4 Chöre. Von formengeschichtlichem Interesse ist die in Rondoform gehaltene Arie der Elpina „Lache nur, du Tyger-Hertze" im 12. Auftritt des dritten Aktes; das Textbuch vermerkt: „Aria en Rondeau." Nach Gottsched (a. a. O. I, S. 293 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 410 fand die Aufführung dieser Oper im Jahre 1719 zu Leipzig statt. Der Text ist bearbeitet worden nach dem italienischen Original „I Satiri in Arcadia" von Pietro Pariati, welche Oper mit der Contischen Musik u. a. in Wien, Hamburg und Braunschweig wiederholt mit großem Erfolge aufgeführt wurde.

101. Venus und Adonis. Opera in 3 Actus.

1719.

Venus / und / Adonis. / wurde mit / Ih. Kön. Majestät / in Pohlen, / und / Chur-Fürstl. Durchl. / zu Sachsen / Allergnädigster Verwilligung / vorgestellet / in einer / Opera. Das Textbuch [2]), ohne Angabe der Zeit und des Ortes der Aufführung, auch ohne Angabe des Druckers und der Autoren der Oper, enthält 43 deutsche Arien, 1 französische, 6 Duette und 3 Chöre. Nach Gottsched (a. a. O.) I, S. 293 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 410 fand die Leipziger Aufführung dieser Oper im Jahre 1719 statt. Die dramatische Bearbeitung, vermutlich nach einem französischen Original, der alten Fabel von der Liebe der Göttin Venus zum Adonis unterscheidet sich wesentlich von dem „Adonis" aus dem Jahre 1708 (vgl. Nr. 51). Außer dem Vorhandensein einer französischen Arie „Profitez de la Jeunesse" im ersten Akt und einer Anzahl in französischer Sprache betitelter tanzartiger Gesänge, wie „Air en Polognaise, Air en Menuet, Choro en Gavotte, was für die Möglichkeit eines französischen Textvorbildes spricht, interessiert uns die Oper als einzige unter den bekannten Leipziger Texten, die lokalgeschichtliche Färbungen aufweist, weil sie u. a. säch-

[1]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II.
[2]) Stadtbibl. Hamburg: Leipziger Opernb. SCa VII, Vol. II.

sischen Dialekt in Versen bringt, wie z. B. die „Air en Polognaise“ des Mercur (I, 3):

„Heute die und morgen jene,
Ach wie ist das Ding so schöne . . .“

102. Endymion.

1719.

Textbuch unbekannt. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 293 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 410.

Anno 1720.

103. Germanicus.

1720.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 294 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 411. Fraglos eine Wiederholung der alten Grünewaldschen Oper vom Jahre 1704 (vgl. Nr. 42 u. 69).

104. Berenice.

1720.

Textbuch unauffindbar. Vgl. Gottsched (a. a. O.) I, S. 294 und Marpurg (a. a. O.) V, S. 411. Wahrscheinlich eine Wiederholung oder Neubearbeitung der in der Neujahrsmesse 1706 aufgeführten gleichnamigen Oper (vgl. Nr. 47).

„In questa tomba oscura".

Von

Eugen Schmitz, Dresden.

Diese Worte sind uns heute als Textanfang einer kleinen, stimmungsvollen Gesangskomposition Beethovens geläufig. Sie bezeichnen aber zugleich den Titel eines eigenartigen Sammelwerkes, das die Quelle eben jenes Beethovenschen Stückes bildet. Bei Thayer[1]) ist das Notwendigste darüber zu lesen. Eine in Musik dilettierende Gräfin Rzewuski hatte ein lyrisches Klavierstück improvisiert, dem der aus Haydns Biographie bekannte Librettist Giuseppe Carpani, einer Zeitmode huldigend[2]), italienische Verse unterlegte. Diese Verse wurden nun zur nochmaligen Vertonung an eine große Anzahl Liebhaber und Künstler — darunter Beethoven — ausgegeben, alle Vertonungen zusammengestellt und das Ganze dann von dem Wiener Verleger Mollo im Jahre 1808 veröffentlicht. Allerdings nur in einer kleinen, im gewöhnlichen Musikalienhandel nicht verbreiteten Auflage, woraus sich die verhältnismäßige Seltenheit[3]) der Sammlung im heutigen Bibliotheksbesitz erklärt. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung brachte in ihrer Nummer[4]) vom 19. Oktober 1808 eine anonyme, vermutlich von Rochlitz stammende Besprechung des Werkes, die als Zeitstimme ganz interessant ist, aber natürlich ihr Urteil noch ohne jeden historischen Abstand fällt. Die spätere Beethoven-

[1]) A. W. Thayer, Lud. van Beethovens Leben. 3. Bd., 2. Aufl., S. 52 f.

[2]) Die sperontische Art der Textunterlage unter fertige Instrumentalstücke hatte Ende des 18. Jahrhunderts bekanntlich von literarischer Seite her (Klopstock, Gerstenberg) neue Nahrung bekommen. Vgl. übrigens sogar noch in W. Bode, Die Tonkunst in Goethes Leben, Berlin 1912, Bd. 2, S. 165, die Erzählungen von dem Weimarer Beethovenianer Friedrich Schmitt.

[3]) Eitner verzeichnet einen teilweisen Nachdruck, den Kühnel in Leipzig herausgegeben habe, der aber nicht weniger selten zu sein scheint.

[4]) 11. Jahrgang, S. 33 ff.

forschung hat meines Wissens kaum jemals nähere Kenntnis von der Molloschen Sammlung genommen, obwohl das doch eigentlich sehr nahegelegen hätte.

Das Exemplar der Kgl. Bibliothek Berlin stellt sich als stattlicher Querquart-Band dar. Der Titel lautet: In questa tomba oscura / Arietta / con accompagnamento di Piano-Forte / composta in diverse maniere da molti Autori / e dedicata a / S. A. U. Sig. Principe Giuseppe / di Lobkowitz etc. etc. / Vienna presso T. Mollo. / Außerdem enthält das Titelblatt das auf den Text bezügliche Bild eines Grabmals mit der weinenden Nymphe. An zweiter Stelle steht ein Avvertimento, das sehr weitläufig und in wunderlich geschraubtem Italienisch die Entstehungsgeschichte des Ganzen mitteilt [1]). Auf S. 3—203 folgen nun 63 Kompositionen des Textes; die Beethovensche ist die letzte. Den Schluß des Ganzen bildet eine seltsam genug anmutende Parodie: ein großer Kupferstich, der abermals die Szene der Nymphe am Grabe, jedoch in übertrieben gespreiztem

[1]) Als charakteristische Kundgebung der Zeit sei es trotz seines Umfangs hier ungekürzt wiedergegeben. Es lautet:

Divertivasi alla campagna una piccola società di colte persone a far musica. Una di queste improvisò per celia una cantilena sul Piano Forte. Parve bella ad un amico delle muse, che il primo l'udi, e su due piedî vi appose delle parole. I dilettanti della piccola società le trovarono ben fatte, e vollero provarsi anch'essi a metterle in musica. Questo ticchio venne pure ad alcuni maestri di Vienna, ed ecco che in breve, in vece di una arietta fatta senza parole, una decina se ne ebbero di fatte sulle parole istesse. Ognuno de socj volleva allora aver queste ariette, ed altri pure per curiosità. Per servir tutti presto, e bene, e con meno di spesa, si delibero di stamparle, non mai coll' idea di darle al Pubblico; ma nel mentre che la Raccoltina era sotto il torchio, eccoti crescere a dismisura la messe per l'affluenza delle composizioni che spontaneamente da diverse parti mandavano, e maestri, e dilettanti, con meraviglia e piacere della piccola società: Parve gentile il dono, e curioso l'accidente,

„e come l'un pensier dall'altro scoppia"

avvisarono concordemente i socj che sarebbe cosa piacevole, instruttiva e nuova il vedere per quante maniere di colori, e di stili si potesse anche in Musica animare uno stesso soggetto, e si formo pensiere di pregare quanti esistevano valenti compositori, e in paese, e fuori, a volere esercitarsi sul detto poetico tema onde l'esperimento fosse più stimabile e per quanto potevasi compiuto, al che non pochi eccellenti compositori si prestarono con quella facilità e cortesia, che è si propria delle persone d'un talento superiore.

Avrebbero desiderato gli Editori, che non si avesse a cercare invano nella loro Raccolta alcnno de' nomí più distinti fra i viventi maestri d'Europa, ma la distanza dé Paesi, le difficoltà delle communicazioni, la salute degli uni, le occupazioni degli altri s'opposero al compimento de' loro voti. Se anche dopo pubblicata la raccolta si avrà il bene di ricevere le composizioni di taluno de' rinomati compositori che ora le mancano, se ne farà parte al pubblico con un supplemento, al qual fine sono essi pregati di indirizzare il loro manuscritto ai sigg. Arustein ed Erskeles di Vienna.

L'ordine col quale si trovano nella Raccolta le ariette è lo stesso con cui di mano in mano pervennero al Raccoglitore. Questo metodo può forse nuocere all' effetto di taluna, quando

Rokokostil, zeigt und daran anschließend eine Komposition von Jakob Heckel, die den Text in Lullischer Menuettform behandelt. Auf der letzten Seite steht das Verzeichnis der alphabetisch geordneten Nomi degli Autori. Es sind, abgesehen von dem Parodisten Heckel, 46 Tonsetzer an dem Werk beteiligt; etliche Dilettanten und außerdem die bekanntesten deutschen und italienischen Tagesgrößen wie Danzi, Czerni, Eberl, Alois Förster, Gyrowetz, Koželuch, Paer, Righini, Salieri, Sterkel, Tomaschek, Dionys Weber, Weigl, Zelter, Zingarelli, also die gewohnte Umgebung [1]) Beethovens, mit der der Meister bei aller Unvergleichlichkeit doch stets in Vergleich zu treten hatte. Daß dieser Vergleich seinerzeit nicht immer zugunsten Beethovens ausfiel, zeigt gleich wieder unser Fall. Die Leipziger Allgemeine Musikzeitung gab ihrer Besprechung des Questa-tomba-Werkes Stücke von Salieri und Sterkel als Musterbeilage; über Beethovens Komposition sagt sie: „Nr. 63 (Luig. v. Beethoven), sehr düster, trübe und schwermütig. Die Begleitung ist höchst einfach, der Gesang fast bis zum monotonen Erseufzen

si eseguiscano di seguito tutte, ma si è credutto di dovervisi scrupolosamente attenere, onde, altrimenti disponendole, non nascesse il sospetto che si avesse voluto fare una classificazione di talenti da chi di non altro si vanta, che di saperli ammirare.

Dovranno i conoscitori attribuirlo al caso, o alla ben facile conformità di vedere, e di sentire, quando chi vede e sente, vede e sente bene, si qualche accidentale rassomiglianza s'incontrasse frà taluna di queste composizioni. Autori tanto lontani, e ignari l'un dell'altro non poterono comunicarsi le idee, e il Raccoglitore non mostrò prima d'ora ad alcuno le ariette affidategli.

Potendosi per errore credere d'un Autore ciò che era dell'altro, ad impedire questo equivoco, e a far si che non venisse defraudato della giusta lode chi se l'aveva meritata, non che ad ottenere che meglio si potessero confrontare, e conoscere gli stili, si è creduto di apporre ad ogni pezzo il nome del suo compositore. Difficilmente vi si arresero i componenti la piccola società i quali lontani dal pretendere ad una celebrità che non meritano, scritto avevano per puro, e privato loro divertimento; ma siccome col sopprimere i loro, si sarebbero dovuti sopprimere i nomi eziandio di altri Dilettanti che gareggiar possono cò maëstri di professione, s'arresero a vedersi andare alle stampe, malgrado la tenuità del loro lavoro che consigliavali ad occultarsi.

Resta per ultimo a dirsi per l'intelligenza delle parole, che l'autore loro imaginò che parlasse in qué pochi versi l'Ombra d'un amante sfortunato, alla cui tomba è venuta a piangere la Ninfa instessa che colla sua crudeltà lo condusse a morte, e l'Ombra le fà poi quell'amaro, e ben meritato rimprovero.

E inutile d'avvertire che l'ultima delle qui unite ariette è un lepido sfogo di un bell' umore, il quale stanco di raggirarsi fra tante tombe, e tanti lamenti, trovò il modo di rallegrarsi alle spese del Lulli, e del sentimento.

[1]) Die Besprechung der Allg. Mus.-Ztg. macht auf das Fehlen der Namen Winter, Himmel und Reichardt aufmerksam. Einige Komponisten haben zwei, einige drei, Zingarelli sogar zehn Bearbeitungen geliefert. Letzterer wird dabei noch besonders durch eine ehrende Bemerkung des Verlegers ausgezeichnet.

absichtlich zurückgebracht. So ist es im ersten und dritten Teile, gegen welche der zweite — der Mittelsatz — auch bei der nötigen diskreten Ausführung doch zu sehr abzustechen scheint. Das Ganze ist dieses trefflichen Meisters nicht eben unwert, wird aber dem Kranze seines Ruhms schwerlich ein neues Blättchen einflechten." Die Geschichte hat anders geurteilt. Beethovens Gesang ist der einzige der ganzen Sammlung, der sich am Leben erhalten hat. Und wenn wir heute auf seine 62 Artgenossen zurückblicken, finden wir kein künstlerisch ebenbürtiges Seitenstück zu dem, was der Großmeister geleistet hat. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, daß nicht doch auch der übrige Inhalt des Werkes gewisse künstlerische Werte böte, insbesondere durch die zum Vergleich herausfordernde Verschiedenheit der Auffassungen.

Diese sind nämlich in der Tat erstaunlich mannigfaltig. An sich will es ja scheinen, als ob die bekannten Verse:

„In questa tomba oscura
lasciami riposar.
Quando vivevo, ingrata
dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
godansi pace almen,
e non bagnar mi ceneri
d'inutile velen."

die als „Wiederruf" eines durch die Grausamkeit der Nymphe getöteten Liebhabers gemeint sind, der musikalischen Phantasie nur einen eng umschriebenen Spielraum offen ließen. Mollos 64 Komponisten haben sie aber trotzdem sehr abwechslungsreich zu gestalten gewußt. Und zwar beginnt die Verschiedenheit schon bei der tonartlichen und harmonischen Charakteristik.

Beethoven hat As-Dur als Grundtonart gewählt und damit gezeigt, daß die tragische Stimmung nicht unbedingt des Mollgeschlechtes bedarf. Noch in 19 anderen Stücken begegnen Durtonarten, und zwar am häufigsten, nämlich zehnmal Es-Dur, die „Gebetstonart" der Oper, außerdem noch zweimal As-Dur und dreimal F-Dur, zweimal B-Dur und je einmal E-Dur und C-Dur. Die überwiegende Mehrzahl der Kompositionen steht freilich im näherliegenden Moll, das auch die Urvorlage des kleinen Klavierstücks der Gräfin Rzewuski angeschlagen hatte. Sein F-Moll kehrt in 16 Gesängen wieder; je sechsmal ist C-Moll und A-Moll, je viermal D-Moll und G-Moll vertreten, Cis-Moll und E-Moll wurden zweimal, Fis-Moll, H-Moll und Es-Moll je einmal gewählt. Mehrere dieser Mollstücke bringen im übrigen den im französischen Tombeau beliebten Mineur-Majeur-Wechsel, indem sie sich gegen Schluß nach der gleichnamigen oder einer ver-

wandten Durtonart wenden, wobei einmal, nämlich bei Pietro Terziani, mit der interessanten Zusammenstellung von F-Moll und E-Dur eine Parallele zu Beethovens kühner terzverwandter Mischung von As-Dur und E-Dur erscheint. Die tonartliche Harmonik als solche ist im übrigen durchschnittlich ziemlich einfach; chromatische Führungen bei Koželuch und Zelter haben mehr kontrapunktische als harmonische Bedeutung. Verhältnismäßig am kühnsten gebärdet sich Czerni.

Für die eigentliche Formgebung hatte das Vorbild einfachstes Liedschema vorgezeichnet, und manche Komponisten sind ihm auch hierin gefolgt, mit am ausgeprägtesten merkwürdigerweise der italienische Opernkomponist Salieri. In mehreren Fällen freilich bringt dann wenigstens ein Tonartwechsel im zweiten Teil Gliederung mit sich, die manchmal auch durch einen Tempowechsel weiter unterstützt ist, so bei Krufft, der ein Larghetto und Andantino oder bei Carpani, der ein Moderato und Allegro agitato zusammenstellt; einer der wenigen Fälle übrigens, daß ein schnelles Tempo hereinspielt. Im übrigen zeigen die acht Verszeilen, wiewohl sie natürlich schlichte Liedform ermöglichen, doch eigentlich das herkömmliche dichterische Schema der italienischen Dacapo-Arie, insoferne nämlich auch schon dem Sinne nach die Wiederholung des ersten Teils als Schluß naheliegt. Das gibt dann die Form aba, die in der Tat von sehr vielen Komponisten in mannigfach verschiedenem Ausbau gewählt worden ist. Wir finden sie ja z. B. auch bei Beethoven, hier allerdings mit sehr knappem Ausmaß; andere wie Eberl oder die Opernkomponisten Paer, Zingarelli, Righini bringen aber die richtige, voll ausgeführte Opernarie, die bei letzterem gar zum virtuosen Koloraturstück wird. Eine aus dem Ausdruckgebiet der italienischen Oper stammende Formbereicherung findet sich aber sogar bei Beethoven: das ist der frei angefügte zweimalige Schlußruf „ingrata!", wie ihn z. B. auch Giovanni Liverati hat. Der richtige Opernkomponist macht das freilich noch viel emphatischer; Paer z. B. hängt seiner ersten Komposition einen ganzen Satz an: „Lasciami in pace almen, lasciami, lasciami ingrata, lasciami in pace!" Auch durch üppige Textwiederholungen sind diese opernmäßigen Formen ausgebaut. Gelegentlich kommt es dadurch zu einer noch mehr erweiterten kantatenhaften Mehrteiligkeit, wie sie Alois Försters Komposition zeigt, die sich folgendermaßen gliedert: Larghetto $^3/_4$: „In questa tomba". — Allegretto $^2/_3$: „Quando vivevo". Allegro $^3/_4$: „Lascia che l'ombre". Larghetto $^3/_4$: „In questa tomba". Eine ganz ausgesprochene Erinnerung an die Kantatenform ist es auch, wenn einmal, nämlich bei Friedr. Ludw. Seidel die Verse „Quando vivevo, ingrata, dovevi a me pensar" als Rezitativ gegeben sind. Endlich haben verschiedene Komponisten durch selbständige Entwick-

lung der Instrumentalbegleitung die Form ausgebaut[1]). Dionys Weber und Theodor Schacht bereiten die Stimmung durch eine breitere, schwermütige Instrumentaleinleitung vor, desgleichen Terziani, der mit einem Fugato beginnt und dann ganz romantisch rhapsodisch zum Gesang überleitet. Koželuch bringt ein Vorspiel über einen der altbeliebten chromatischen Bässe; das gleiche tut Zelter, der aber dann sein Baßthema wie einen alten Kantaten-Ostinato auch den ganzen Gesang hindurch beibehält: ein Seitenstück zu den bekannten kantatenhaften Neigungen seines Liedstils. Am auffälligsten tritt das instrumentale Element aber bei Czerni hervor: hier ist der Klavierteil mit ausgeführten Vor- und Zwischenspielen nicht weniger und nicht mehr als eine mit allen erdenklichen Effekten der Zeit gespicktes Virtuosenstück. Eine solche „Begleitung" mußte nach damaligen Begriffen etwas Unerhörtes sein, und es ist daher begreiflich, wenn die Rezension der Allgemeinen Musikzeitung von diesem Stück einigermaßen erschrocken berichtet, es sei „eine ungeheure Szene, elf Folio-Seiten lang, mit solenner Introduktion, und so entsetzlich vielen Noten über- und nacheinander, daß man oft kaum weiß, woher Augen und Ohren genug für alle nehmen; in der Ausführung äußerst schwer und schwülstig, voll greller schneidender Harmonien und überkünstlicher Zusammenstellungen: dennoch aber . . . . ein Werk, das einen (wenigstens uns) noch ganz unbekannten[2]) tiefsinnigen und gelehrten Musiker unverkennbar charakterisiert." Eine über das Klavier hinausgehende Bereicherung der Begleitung findet sich selten: nur Zingarelli hat seine zehn Ariette mit Begleitung des Streichorchesters gegeben, und Gyrowetz sucht einen besonderen düsteren Klangcharakter, zu dem ihm wie vielen anderen Komponisten im gesanglichen Teil die Wahl der Baßstimme dienen muß, in der Begleitung dadurch zu erzielen, daß er dem Klavier vier geteilte Celli zugesellt. Allerdings ist die primitive Ausführung mit ihren dicken brummigen Akkordlagen hinter der guten, die Nähe der Romantik verratenden Idee zurückgeblieben. Als Kuriosität für sich allein steht die Komposition des Dilettanten Dobbelhof, der den Text als vierstimmigen gemischten Chor mit ein paar stützenden Tönen von Jagdhörnern gibt. Auch bei minder farbloser und dürftiger Machc bliebe diese Art Auffassung wenig geschmackvoll.

Hier zeigt sich, daß natürlich eine gewisse Schranke für die Mannigfaltigkeit der Auffassungen durch Sinn und Art des Gedichtes doch auch

[1]) Kleine instrumentale Vor- und Zwischenspiele finden sich, von den ganz schlichten Liedstücken abgesehen, fast überall.

[2]) Czerni zählte bekanntlich damals erst 17 Jahre, hatte seine Lehrzeit bei Beethoven aber bereits hinter sich und war in Wien selbst schon ein gesuchter Lehrer.

schon in formaler Hinsicht gegeben ist. Noch enger gezogen ist diese Schranke für die eigentliche Ausdrucksseite, die über den Charakter des altberühmten Lamentos, den ja auch Beethovens Komposition festhält, nicht hinauszukommen scheint. Trotzdem hat es Zingarelli mit der skrupellosen Beweglichkeit der Phantasie eines echten neuneapolitanischen Opernmeisters fertig gebracht, das Stück einmal als Allegro smanioso und einmal sogar als Allegro vivace zu geben: im Sinne eines wilden Verzweiflungsausbruchs etwa, allerdings geglättet durch die weichliche Schönheitslinie italienischen Virtuosentums. Im übrigen stehen unserem künstlerischen Empfinden gerade solche zeitgeschichtlich interessanten Stücke am fernsten. Viel mehr haben uns innerlich ganz einfache Gebilde zu sagen, wie das sorgsam durchgearbeitete stimmungsvolle Cis-Moll-Larghetto von Danzi, das ernste C-Moll-Charakterstück Dionys Webers, Zelters wenn schon etwas zopfiger so doch gehaltvoller Gesang, Sterkels auch schon von der Allgemeinen Musikzeitung durch Nachdruck ausgezeichnetes schlichtes E-Dur-Lied. In manchen dieser Stücke weht es wie ein Hauch aus Mozarts „Zauberflöte" (— von dem allerdings gerade ein herzlich unbedeutendes Stückchen von Mozarts eigenem Sohn wenig verspürt hat —); man ahnt wenigstens die Nähe von Beethovens Genius, wenn schon dieser, wie gesagt, selbst im Kleinen sich wieder einmal als unerreichbar gezeigt hat.

Die Opern „Ottone" von G. F. Händel (London 1722) und „Teofane" von A. Lotti (Dresden 1719); ein Stilvergleich.

Von

Charlotte Spitz, München.

Im August des Jahres 1722 beendete Händel in London die Oper „Ottone"[1]. Chrysander berichtet dazu folgendes: „Der uns schon bekannte Nicola Haym war jetzt als Dichter und Sekretär an Rollis Stelle gerückt; er hat das Gedicht, diese „von den ersten Künstlern Europas hier aus- und aufgeführte Oper, seinem Wohtäter, dem Grafen von Halifax, zugeschrieben"[2]. Nicht nur der stoffliche Vorwurf der Oper gleicht dem der „Teofane" von Antonio Lotti, die — nach einer Textdichtung Steffano Pallavicinos — im Jahre 1719 bei der Eröffnung des neuen Opernhauses in Dresden gegeben wurde; sondern bei näherem Zuschauen fällt die zum größten Teil wörtliche Übereinstimmung der beiden Libretti unmittelbar ins Auge. Geht man nun auf dieser Fährte weiter, so entdeckt man, daß die Händelsche Komposition sich im Grunde nach dem gleichen Textbuch richtet, wie die „Teofane" von Lotti. Sollte Nicola Haym überhaupt etwas mit diesem Libretto zu tun haben, so hat er im wesentlichen die Pallavicinosche Dichtung übernommen und sie nur unter einigen bestimmten Gesichtspunkten, die im Verlaufe noch näher angeführt werden sollen, verändert.

Der Vorgang, der in beiden Textbüchern in 3 Akten dargelegt wird, ist kurz folgender: Teofane, im Glauben, dem ihr zugedachten Verlobten, Ottone, zugeführt zu werden, fällt in die Hände Adelbertos, der zugleich mit der Herrschaft über Italien sich unrechtmäßig die Braut verschaffen

[1]) Chrysander, G. F. Händel, Leipzig 1858. II. S. 88.

[2]) Ebenda.

will. Seine Mutter Gismonda hilft ihm, soweit es in ihren Kräften steht, bei seinem Vorhaben. Nach längerem Hin und Wider ringt ihm Ottone die Geliebte ab. Adelberto wird mit seiner ehemaligen Braut, Matilda, der Base des Ottone, vereinigt. Zum Schluß erfolgt allgemeine Versöhnung.

Schon in der Personenwahl macht sich ein entscheidender Unterschied in der Tendenz der beiden Fassungen geltend. Beim „Ottone" bleibt die Zahl der Nebenpersonen auf Matilda, die Braut Adelbertos und Emireno, seinen treuen Freund und Helfer, beschränkt. In der „Teofane" gesellt sich noch der Reisebegleiter der Prinzessin, Isauro, dazu, der die Handlung unnötig mit seinen Liebeserklärungen an Teofane aufhält; es treten auf diese Weise nicht weniger als drei Bewerber im Stück auf. Die Absicht, gegenüber der gelegentlichen Weitschweifigkeit des Pallavicinoschen Textes, zu kürzen und zusammenzufassen, blickt beim Ottone überall durch. Das Prinzip, nach dem der Text für die Händelsche Oper zusammengestellt wurde, scheint folgendes zu sein: Beibehalten des ursprünglichen Librettos, wenn nicht die Geschlossenheit des Ganzen eine straffere, knappere Szenenfolge verlangt. In diesem Falle nun werden oft zwei und drei Szenen des Vorbildes zu einer zusammengestrichen. Besonders ist der etwas langatmige Dialog oft merklich verkürzt. Eine wörtliche Änderung, außer den eben erwähnten Strichen, erfährt gerade der Dialog im allgemeinen nicht. An einzelnen Stellen finden sich abweichende Arien zwischen die übereinstimmenden Rezitative geschoben. Der Grund für diese scheinbar willkürlichen Änderungen läßt sich nicht erkennen.

Ganz vereinzelt gibt es zwei Fassungen der gleichen Szene, so z. B. im Ottone III, 6; einmal übereinstimmend mit der Arie des Pallavicino-Textes [Dirli potessi] und dann eine zweite Fassung, die folgenden Text zur Unterlage hat: Benchè mi sia crudele . . . . Diese Erscheinung mag darauf beruhen, daß Händel nach der ersten Vorstellung, die Darsteller und Publikum mit gleich starkem Beifall bedacht hatten, für die Wiederholungen, vor allem zu dem von der Sängerin Cuzzoni veranstalteten Benefiz-Abend, noch neue Arien komponierte. Ja, sogar eine ganz neue Szene fügte er ein [1]). Daß bei dergleichen Änderungen und Erweiterungen offenbar hauptsächlich Rücksichten auf die Dankbarkeit der Rolle für den Gesangsvirtuosen mitsprachen, ist um so eher anzunehmen, als fast stets bei zwei voneinander abweichenden Arienfassungen — oft auch dem Text nach unterschieden — die zweite weitaus stärker mit koloristischem Schmuck versehen ist. Es liegt hier also sicher eine Konzession an die aus-

[1]) Chrysander, a. a. O. S. 95.

führenden Sänger vor, die man recht wohl verstehen kann, wenn man an die Machtstellung denkt, die vor allem die Primadonnen und ersten Kastraten an den Opernbühnen innehatten. Man braucht sich nur an den bekannten Auftritt zwischen Händel und der Cuzzoni zu erinnern [1]).

Das Textbuch des „Ottone" hat vor der „Teofane" voraus, daß infolge des engeren Zusammenschlusses die Charaktere plastischer heraustreten und auf diese Weise Abwege ins Nebensächliche, wie sie die ganze Isauro-Episode in der „Teofane" darstellt, fortfallen. —

Die Entstehungsdaten der Opern von Händel und Lotti liegen nur um drei Jahre auseinander; beide Meister sind, zum großen Teil, in die gleiche Schule gegangen, und an zeitgenössischer Berühmtheit mag Lotti, wenigstens noch in jener Zeit, Händel kaum nachgestanden haben. Lotti ist, bei all seinem Können und seiner ausgesprochen musikdramatischen Veranlagung jedoch in keinem Fall ein Genie, das in seiner individuellen Kraft und Sicherheit mit Händel auf eine Stufe gestellt werden kann. Händel dagegen befindet sich auf dem Gebiet der italienischen Oper ebenfalls in starker Abhängigkeit von den großen Vorbildern der italienischen Opernschulen, vor allem von Scarlatti. Der Oper als Kunstgattung steht er nicht selbständig gegenüber, sondern ist hier, als Kind seiner Zeit, den starken Strömungen jener Epoche, gleich anderen preisgegeben. Neben Italien ist es Frankreich und zuletzt auch Hamburg, die seine Entwicklung im Opernschaffen stark beeinflussen. In den Werken jener Periode, der auch der „Ottone" angehört, tritt die letztgenannte Richtung vor den beiden ersteren fast ganz zurück. In vorwiegendem Maße wird der Stil Neapels für diese Opern von wesentlicher Bedeutung sein — der Einfluß des französischen Elementes zeigt sich in weniger erheblicher Weise. Lotti steht natürlich ganz auf dem Boden der Italiener, abgesehen von dem weitreichenden Einflusse französischen Schaffensgeistes, der seinen Weg über Wien bis nach Venedig gefunden hat und sich bei Lotti hauptsächlich in der feineren Ausnutzung der Bläser zeigt.

Händel und Lotti stehen also auf annähernd gleichem Boden, und es mag von Interesse sein zu sehen, wie beide, je nach dem Stand ihres Könnens und ihrer eigenen künstlerischen Individualität, dem gleichen Stoff gerecht zu werden suchen. Es ist hier nicht der Platz ganz ins einzelne zu gehen; es soll nur in großen Zügen aufgezeigt werden, inwieweit etwa gemeinsame Fäden bei beiden Kompositionen zu verfolgen sind, wieweit allgemeine Stilrichtung oder persönliche Einstellung von maßgebender Bedeutung für die Beschaffenheit des Werkes werden. Nach ge-

[1]) Chrysander, a. a. O., S. 91.

nauer Analyse der beiden Opern kann man wohl sagen, daß beide, wie es ja auch kaum anders möglich sein kann, gemeinsam den Zeitstil der italienischen Oper der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tragen. Aber es zeigt sich bald ein wesentlicher und für beide Komponisten charakteristischer Unterschied: Lotti ist bei aller künstlerischen Feinsinnigkeit, trotz gelegentlicher Äußerungen spontaner Kraft und seiner vorzüglichen Schulung, so wie seines sicheren Geschmackes, das nicht gegeben, was Händel oft auch über leere Strecken der Dichtung hinweghilft: die sichere, schöpferische Intuition, die ihn fast nie im Stiche läßt. Das Libretto ist wohl geeignet, gerade diesen Wesensunterschied stark hervorzuheben. Zu oft werden die gleichen Affekte, nur mit anderen Worten, wiederholt, mit der Forderung, in die gleiche musikalische Form — nämlich die Arie — eingekleidet zu werden, als daß auf die Dauer nicht doch tote Punkte eintreten müßten. Die Stellung der einzelnen Personen zueinander verschiebt sich zu wenig, die psychologische Verwickelung ist zu unkompliziert, um bei jeder Kundgebung fruchtbar neue Quellen erschließen zu können. In dergleichen Fällen kommt Händel sein Übergewicht vor Lotti wohl zu statten; er läßt sich dann von dem unbekümmerten Zug seines Genies leiten, das in der Mannigfaltigkeit der Umschreibung seltener in Verlegenheit kommt. Die Freude, schon bearbeitete Themen, sogar in der gleichen Oper, wieder vorzunehmen und neu auszuführen, fällt ebenfalls in dies Gebiet.

Ungewöhnlich stark, für zwei Werke der gleichen Schule, prägt sich denn auch der Unterschied des individuellen Vermögens und der individuellen Tendenz aus. Ganz auffallend ist beim „Ottone“ [1]) der Zug ins Großartige, Pathetische: vor allem bei den Arienschlüssen; auch Lotti liegt das Pathetische, Kraftvolle mehr als das Leichte, Zierliche; aber man möchte fast sagen, daß bei ihm mehr die rein künstlerische Einsicht und Begabung nach dieser Seite neigt, während bei Händel außerdem ein großes menschliches Pathos dahintersteht. Ein anderes Moment noch tritt unterscheidend auf: Händel ist so virtuos in der Technik und vor allem gelegentlich so voll Freude am Experiment, daß es ihn oft auch an den weniger dankbaren Stellen der Dichtung mitreißt und der große Schwung seiner persönlichen Kraft ihm darüber hinweghilft. Lotti dagegen ist mehr nur der jeweiligen Situation hingegeben, für die er dann, je nach dem sie ihm Gemüt und Intellekt zu fesseln weiß, alle Kraft einsetzt, um ihr gerecht zu werden. Mitunter kann er sich dabei zu einer Höhe aufschwingen, die ein Übertreffen fast ausschließt. Die feine, oft

[1]) Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, Lieferung LXVI, Bd. XII, Leipzig 1881.

subtile Einfühlung in die psychologische Verfassung der einzelnen Personen gibt Lotti zuweilen ein Übergewicht; zum Beispiel, wenn die eifersüchtig erregte Teofane ihren Verlobten anfleht: „Alla fama, dimmi il vero . . .“ (Teofane II, 5) [1]). Die Händelsche Arie ist zwar ein inniges, schönes Stück, gibt aber die starke, innere Steigerung nicht ganz wieder, während bei Lotti nach einem vorzüglich deklamierten Dialog zwischen Ottone und Teofane eine vor Erregung vibrierende Melodieführung in den einleitenden Geigen einsetzt, die dann von dem Gesangspart aufgenommen wird. Das Eindruckvollste an diesem Stück ist aber die Abtönung, wie in der zornig Erregten langsam die zur Verzeihung geneigte Nachgiebigkeit durchbricht und sich im sanften Ausklingen der Arie zeigt. Sehr charakteristisch für beide Komponisten ist auch die Art, wie sie den Abschied Adelbertos auffassen, wenn er in Ketten abgeführt wird und seinem Schmerz Ausdruck verleiht [2]). Der Adelberto im „Ottone“ singt in kurzer, knapper Form seinen Abschiedsgesang, während Lotti gerade bei dieser Gelegenheit mit sehr überlegten Mitteln arbeitet. Die zarte Stimmung wird hier noch durch die ungewohnte obligate Begleitung eines „archeleuto overa mandolino“ verstärkt. Die Gestalt des Adelberto wird durch diese eigenartige musikalische Behandlung in einen eigenen Rahmen gefaßt; dies um so berechtigter, als Lotti schon bei einem früheren Abschied Adelbertos von Teofane durchfühlen läßt, daß es ihm im Tiefsten nur um seine Liebe zu tun ist und ihm die aufgezwungene kriegerische Maske beschwerlich fällt. Die von Lotti im ganzen Stück durchgeführte Zeichnung gibt ihn als schwache, weiche Natur, die aber nicht ohne Gemütstiefe ist.

Die verschiedene Einstellung Händels und Lottis macht sich überhaupt bei der künstlerischen Durchführung der Charaktere geltend. Man hat das Gefühl, als verließe sich Händel mehr von Fall zu Fall auf seine Intuition, während die rein intellektuelle Arbeit bei Lotti eine größere ist. Die Konsequenz in der Ausarbeitung der einzelnen Partien ist folglich häufig bei Lotti eine größere, während bei Händel oft unvermutet innerer und äußerer Vorgang zwingend plastisch und kraftvoll widergegeben werden. Das geschieht meistens in zweierlei Fällen: Einmal, wo ihn, wie oben bereits angedeutet, sein Pathos mit fortreißt, ein ander Mal an jenen Stellen, wo eine schlichte Innigkeit zum Ausdruck gelangen soll. Musterstücke dieser Art, wie „Lascia ch'io pianga“, sind allbekannt geworden, und fast jede Oper Händels birgt ähnliche Schätze. Mit den

[1]) Teofane; Dresden, Kgl. öffentl. Bibl. (Mus. c: B 437).
[2]) Ottone, II., 3; Teofane, II, 2.

einfachsten Mitteln weiß er da ans Herz zu greifen; und eben dies ist das Vorrecht des Genies. Auf diese Weise läßt er Matilda den Schmerz um die Gefangennahme des Geliebten ausdrücken; ein schlichter, edelgeschwungener Gesang in A-Moll, der zart und fast mitleidig von den weichen Geigenfiguren umspielt wird, die wie ein lindes Tröpfeln auf die Melodie herniederfallen [1]).

Händels Natur mußte als Ausdrucksmittel das „recitativo accompagnato" stark entsprechen; freilich ist es mehr der freie Aufschwung der Deklamation, die ihn zum „accompagnato" greifen läßt, als eine besonders stark orchestrale Ausnutzung solcher Stellen. Sie werden auch bei ihm — abgesehen von erregten Stromenti-Schlägen im allgemeinen nur durch gebundene Akkorde instrumental begleitet; dem Darsteller waren aber in der sicheren und eindrucksvollen Art des Gesangspartes stärke Möglichkeiten zu einem Erfolg gegeben. Ähnliches berichtet auch Chrysander über die Szene der Teofane, in der sie die Natur und die Götter anruft, sich ihrer zu erbarmen (Ottone; II, 8) [2]).

Die soeben erwähnten Unterschiede können den Werken die eine große Gemeinsamkeit aber nicht nehmen, die ihnen ein verwandter Lehrgang und die zeitliche Nähe der beiden Autoren verleiht. Sie zeigt sich deutlich in der übereinstimmenden Wahl musikalischer Ausdrucksmittel, bis auf spezifische Stilmomente der ersten neapolitanischen Schule, wie z. B. die starken, markanten Intervallsprünge in affektvollen Arien, ferner die schon fast zu einer galanten Redefloskel gewordenen punktierten Sechzehntel u. a. m. Eine andere Erscheinung, durch den gemeinsamen Zeitstil hervorgerufen, ist das ähnliche, häufig übereinstimmende Verhalten Händels und Lottis, den verschiedenen Arientypen gegenüber. So spielt z. B. die Gleichnisarie die jener Zeit angemessene Rolle bei Händel, wie bei Lotti. Innere Gegensätze, Zwiespältigkeit werden durch Kontrastierung des ersten und zweiten Arienteiles auf die gleiche Art interpretiert. Der formale Zusammenschluß ist im wesentlichen in beiden Opern der gleiche. Ausdrucksmittel, wie ostinate Baßführung, Chromatik in Melodie und Harmoniebewegung werden in gleicher Weise bedeutsam zu feiner Ausnutzung der Situation herangezogen. Auch die Ausführung, soweit sie Themen und Motivwahl, musikalische Betonung und endlich koloristische Ausschmückung betrifft, kann die gemeinsame Wurzel nicht verbergen. Es macht sich natürlich auch hier gelegentlich verschiedener Geschmack und unterschiedliche Tendenz des Künstlers geltend.

[1]) Ottone, II., 3.
[2]) Chrysander, a. a. O., S. 94.

Daß zwischen der „Teofane“ und dem „Ottone“ doch wiederum einige Jahre musikalischer Entwicklung liegen, kann man gut an der Bedeutung sehen, die der orchestrale Teil für die Opern gewinnt. Abgesehen von dem entschieden größeren Vermögen Händels auf diesem Gebiet, muß hier sicher auch dem Einfluß der französischen Opern- und Ballettmusik Rechnung getragen werden. Nicht nur an der feinen, oft sehr differenziert ausgearbeiteten instrumentalen Begleitung der Arien zeigt sich eine deutliche Entwicklung, sondern vor allem dort, wo reine Instrumentalsätze zwischen den Gesang treten. Da, wo von Lotti zwischen zwei Szenen eine kleine Instrumentalsinfonie eingeschoben wird, bestimmt Händel an der gleichen Stelle die Ausführung eines Concerto Grosso [1]); das Interesse am rein Orchestralen ist gewachsen.

Bei dem Vergleich zwischen einer Händelschen Oper mit einer zeitgenössischen erscheint es — trotz der schon bestehenden ansehnlichen Händel-Literatur — immerhin als eine wertvolle Aufgabe, gelegentlich einmal das Augenmerk ausdrücklich und nur auf den Opernkomponisten Händel zu richten. Ist das Schwergewicht seines künstlerischen Schaffens auch auf einer anderen Seite zu suchen, so bergen seine Opern doch nicht nur wertvolles Material für den Stilkritiker, sondern auch der Künstler wird das Seine finden in noch allzuoft unbekannt und versteckt gebliebenen Stücken echt Händelschen Geistes und Händelscher Schönheit.

[1]) Ottone, I. 4

Aus dem Felde.

Von

Dr. Otto Ursprung, München,

Kgl. Hofvikar, z. Zt. Feldgeistlicher.

Eine Arbeit über die „Raymund Fuggersche Musikkammer" wollte eben der Reife entgegengehen als jählings der Sturm hereinbrach, unter dessen Wüten nun seit Jahren die Erde seufzt und die Völker weinen. Wem hätten die Tage vom August 1914 das Herz nicht höher schlagen lassen? Da war auch für mich nicht mehr die Zeit zu ruhiger Arbeit in der Studierstube, sondern es drängte mich meine bescheidenen Kräfte einzusetzen in den Dienst des Vaterlandes.

Der Weg hatte mich inzwischen auf die verschiedenen Kriegsschauplätze in West und Ost und Südost, dann wieder nach West geführt. Gar viele von den Stätten, die uns geheiligt sind durch die Spuren führender erlauchter Geister, gerade die Lande, welche den aufstrebenden Künsten des XVI. und XVII. Jahrhunderts und nicht zum wenigsten der nach Gestaltung und Vollendung ringenden Tonkunst der Niederländer den Mutter- und Nährboden darbieten durften, haben wir durchzogen; mußten dort auf rauhen Kriegpfaden wandeln!

Es gewähren die historischen Studien den überaus köstlichen Réiz, sich zu versenken in die Geschehnisse früherer Jahrhunderte, in das Denken und Streben vergangener Geschlechter und sie wieder zu neuem Leben erstehen zu lassen. Wohl ist es Leben, tätiges Leben, von großen Ideen getragen und oft auch von heißen Leidenschaften durchpulst, was sich ehedem abgespielt hat. Aber die Leidenschaften haben sich geklärt, der Lärm des Lebens ist verrauscht; alles ist nunmehr aus einer ein objektives Urteil gestattenden Ferne geschaut; und es liegt vor uns eingesponnen in einen Frieden, in eine Ruhe getaucht, „die ein Hauch betaute, als träumte sie von ewigen Gestaden." Doch über die Lande und Städte, die wir in Zeiten

besinnlicher Studien also geschaut, sehen wir des Krieges Flammenlauf dahinjagen!

Mons (Bergen) ist die Stadt, welche der Welt den „Princeps musicae" geschenkt hat; diesem aber wurde die berühmte Grabschrift gesetzt: „Hic est ille Lassus, qui lassum recreat orbem — Discordemque sua copulat harmonia." Oder wir sind in Antwerpen. Die siebenschiffige Kathedrale, die Schätze Rubensscher Kunst, das Museum des alten Buch- und Notendruckers Plantin stellen einen Brennpunkt früheren wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens in den Niederlanden dar. Gerne versenken wir uns in die alte große Zeit, werden aber aus dem Träumen mit Macht wieder zurückgeschleudert in eine wilde Gegenwart: Diese selbe Welt, die einst so geblüht und gesungen, wird nun von Granatenschauern überschüttet und Haßgesängen erfüllt! Oder wir haben das erstorbene Ypern vor uns, den „Tod von Ypern". Da glaubt die Seele noch das Seufzen zu hören, unter welchem die ehrwürdigen Zeugen alter Kultur in Schutt und Asche sanken. Über das Bild von Ypern aber hinausschauend müssen wir gedenken der vielen Städte, ihrer alten, bis in unser Zeitalter herübergeretteten Kultur, ihrer reichen längst nicht ausgeschöpften archivalischen Schätze, die nun dem Untergang geweiht sind; und das vervielfältigt unsern Schmerz.

Sehnsüchtig, wie in stürmischen Nächten das Auge die zwischen jagenden Wolken auftauchenden Sterne sucht, so schaute die Seele immer wieder aus nach den heeren Lichtern, die am Geisteshimmel der Kunst angezündet sind. Aber es war oft genug ein schmerzliches Zurückkehren zum vernichtenden, leidvollen Krieg.

Wieder eine andere Welt tut sich auf, wenn ich meine lieben Soldaten zum Gottesdienst versammelt habe. Fürwahr, diesen ist es schon hundertemale zum Erlebnis geworden: „Mitten in des Lebens Zeit — Sind wir vom Tod umfangen". Wie ist der Mensch, dem elementaren Wüten des Krieges preisgegeben, so hilflos, so klein! Tief gebeugt sucht er Halt, will sich aufrichten, wie es gar ergreifend ausgedrückt ist in dem längst bekannten, neu erkannten Lied: „Hier liegt vor deiner Majestät — Im Staub die Christenschar, — Das Herz zu dir, o Gott, erhöht, — Die Augen zum Altar." Aus dem inneren Erlebnis heraus singen die Soldaten die frommen Weisen. Und die Seelen, die unter den vielen Schwankungen des Kriegsglückes oft genug schwer niedergedrückt sind, lassen sich hinausheben über die Stürme und Leiden der Welt und treten einen Höhenflug an in das heere Reich des Gottesfriedens.

Bei den konstanteren Verhältnissen eines großen Kriegslazarettes konnten wir die christlichen Hochfeste, die Andachten im liederfrohen Maien, Weihnachtsfeier, zu Allerseelen die Totenfeier auf dem Soldaten-

friedhof begehen mit gesteigerter Sorgfalt in der Verwendung des kirchlichen Gesanges. Keine Mühe wurde gescheut, um mehrstimmige Gesänge, besonders auch eine Passion mit vierstimmigen Choreinlagen, aufführen zu können. Unter anderem hatte sich ein Männerchor bilden lassen, der wohl als kleiner, jedoch ebenbürtiger Bruder des bekannten „Laoner Kriegsmännerchores" angesprochen zu werden verdiente. Und wenn es auch nur ein dürftiger Fabrikraum war, in welchem vordem eintönig und sinnberaubend die Räder gesaust und nunmehr unsere Kapelle eingerichtet war, der Gesang half mit, Festesstimmung zu erzeugen; und es war uns allen, als knieten und beteten wir wie in Friedenszeiten in einem heimatlichen Kirchlein.

Es sind der Heimat süßes Gedenken, der Kirche traute Weisen, die das Leben mit der Sterbensnot und die Erde mit dem Himmel neu versöhnen.

Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert[1]).

Von

Bertha Antonia Wallner, München.

Das K. bayerische Allgemeine Reichsarchiv verwahrt unter dem Namen „Libri Antiquitatum" oder „Antiquitäten und Kunstsachen" eine Urkundensammlung, welche reich an Belegen ist für die Pflege der bildenden Kunst am Hofe der bayerischen Herzoge Albrecht V. (reg. 1550—1579) und Wilhelm V. (reg. 1579—1597). Aber auch zahlreiche musikalische Nachrichten enthält sie aus der Glanzzeit der Münchener Hofkapelle unter Orlando di Lasso; wir finden Berichte über Anwerbung von Sängern und Instrumentisten, über Ankäufe von Noten und Instrumenten. Am wichtigsten sind jene Dokumente, welche uns über die Instrumentensammlung und Musikbibliothek Raimund Fuggers Aufschluß geben [2]), deren Ankauf leider nicht zustande kam. Neben diesem umfangreichen Verzeichnisse sind zwei kürzere zusammengehörige Schrift-

[1]) Diese Abhandlung tritt an Stelle eines infolge Sperrung der Cimeliensammlung der K. b. Hof- und Staatsbibliothek in München unvollendet gebliebenen Artikels: „Die Miniaturenkodizes des Hans Muelich als Quelle für die Instrumentenkunde und für die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts". Ursprünglich als Beitrag zu der anläßlich des 70. Geburtstages Hermann Kretzschmars erschienenen Festschrift gedacht, fand sie infolge Raummangels dort keine Aufnahme mehr. Für die gütige Genehmigung zur Wiederverwertung und Neubearbeitung sei an dieser Stelle Herrn Geheimrat Kretzschmar verbindlichst gedankt, da er durch sein gütiges Entgegenkommen der Verfasserin es ermöglichte im letzten Augenblicke diesen Ersatz für die früher geplante Arbeit zu bieten.

[2]) Tom. I, fo. 170 ff.; vgl. hierzu Tom. IV, fo. 89 f. Teilweise abgedruckt in Denkmäler der Tonkunst in Bayern, V. Jahrg., 1. Teil. Leipzig 1904, Adolf Sandberger, Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers usw., S. Lf. Eine vollständige Ausgabe von Otto Ursprung war an dieser Stelle desgleichen geplant.

stücke nicht ohne Bedeutung für die Geschichte der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts, wie für die Instrumentenkunde überhaupt. Sie nehmen Blatt 221—223 des III. Bandes der Sammlung ein, welcher die Jahre 1569—1575 umfaßt. Der Wortlaut ist folgender:

Copi eines Schreibens an Johan de Porta in Brüssel.
aus Anttorf vom Oliuo datu(m) 26. Martij 71.
ain große Truhen mit Instrumenten.

Günstiger lieber Herr, auf ewer Jungst schreiben, in dem Ihr begert, das Ich die groß truchen mit den Instrumenten, wie sy an Ihr selbst ist, soll abcontrofetten laßen, füeg Ich euch zuwißen, das Ich solches gethon, aufs best als es sein khinden, welches Ich euch hiemit schickh neben einer verZaichnus gemeldter Instrument so darInnen seind, auch der selbigen nammen: Vnd waiß gewiß, das in der Christenhait khein fürst ist, der dergleichen Instrument hab, die zusammen lautten, wie dann in gemeldter verZaichnus Zusehen, nemblich Instrument zum Plasen oder Pfeiffen 45. gar schön vnd guett, denen sich khein fürst oder Potentat schemen darff. Vnd dieweil Ich weis, das Ihr euch gar wohl darauff versteht, vnd gemelte Instrument Truhen in meinem Haus gesehen habt, derwegen auch begert die natürlich abcontrofettung derselbigen zuhaben, zu sambt dem letzsten anschlag vnd werdt derselbigen. Solt Ihr darauf wißen, das mir der Herr Großprior vmb gemeldte Instrumenttruhen sambt noch 3 lautten von schwartzem Ebano mit Helffen Pain verbaindt, nemblich ein Baß, ein Tenor vnd ein Discant, sambt Iren fueteraln vnd schließeln, Item ein schön Truhen mit 6 großen welschen Geigen, so zu London gemacht seind worden, von der Baßani bruedern, nemblich Zwen Discant, drey Tenor vnd ein Baß alle 6 in ainer Truhen vmb alles mit einander durch seinen Hoffmaister 700 goldt $\overline{\text{V}}$ anbietten laßen: So hab Ich aber 1000 goldt $\overline{\text{V}}$ begert, dann sy wahrlich eines yeden so dieser khunst erfaren ist, guetachten nach des gelts alles wol werdt seind, vnd Ich wolte allain von der großen Instrument Truhen mit weniger dann 600 $\overline{\text{V}}$ nemen, dann ye in der gantzen Christenheit nit dergleichen ist, wie Ihr denn selbst gesehen habt, wöllet mich derwegen mit chistem, so müglich hierüber antwort wißen laßen, ob etwann ein Fürst oder sonst ein großer Herr, oder aber Ewren guetten freundt einer dieselbig haben wöll, dem wolt Ichs sambt den drey lautten vnd den 6 Geygen, wie obgemelt, vmb 800 gold $\overline{\text{V}}$ laßen, oder aber die groß Truhen allain vmb 600 goldt $\overline{\text{V}}$. will also hiemit beschließen — datum Antorff den 26. Martij Anno etc. 71.

E. G. Wilhelmo Oliuo.

V(er)Zaichnus d(er) Instrument Truhen [1]).

VerZaichnus der Instrument Truhen, so der Bassani brueder gemacht haben, mit gar schönen vnd guetten Instrumenten, so für einen yeden großen Herrn vnd Potentaten tauglich wern vnd ist gemelte Truhen Inwendig durchaus mit rottem Tuch gefuetert, vnd die Instrument volgender gestalt darein geordnet.

Erstlich zwen große Baß von vier Clauibus, seind am Poden der Truhen angemacht, vnd so lang als die gantz Truhen.

Item zwen andere Baß von gar guetter Harmonie, welche gegen den obgemeldten Zwen großen Baß gleich wie Tenor seind, vnd an der Seitten der Truhen angemacht werden.

Item Zwen Discant, die seind aber gleich mitten in der Truhen angemacht, vnd schöner als khain diaspro.

Item 4 Tenor von großen Pfeiffen, seind zu obrist mitten an der Truhen angemacht.

Item zwen klaine Baß von ainem Claue seind mitten an der Truhen.

Item noch ein klainer Baß mit zwen Clauibus auch mitten an der Truhen angemacht.

Item am Boden Hinden an der Truhen ist ein großer Halber Baß von einem khrummen Zinggen, gar einer großen resonantz angemacht.

Deßgleichen seind vnden ob diesem yetzt gemeldten noch Zwen Baß von khrummen Zinggen mit clauibus.

Item oben am luckh ist ein Teütsche Schwegl von Helffenpain angemacht, vnd mit gold geZiert, vnd gar schön zu sehen.

Deßgleichen seind auch oben an dem Lueckh vier khrumme Zinggen mit Ihren Clauibus, vnd noch drey die kheine Claues haben, alle von gar großer resonanz, angemacht.

Item an gemeltem luckh seind noch 12 khrump Hörner, nemblich Discant, Tenor, Baß, ContraBaß, vnd halbe Baß, alles gar schöne herrliche und guette Instrument, mit Ihren clauibus.

Und letzlich seind Zuuorderist am Poden vnd an den seitten gemeldter Truhen 9 Fletten mit geraden löchern, außgenommen die Baß, welche dann gar schön und guett sind.

[1]) Handschrift Hans Jakob Fuggers.

. Alle dise Instrument khan mann in gemeldter Truhen allenthalben Hintragen, wo mann will, so wol seind sy Zusamen gericht. vnd zum vndrist am Boden der Truhen ein klaines Trühel hineingemacht, in welchem die Rörlein ligen, so zu gemeldten Instrumenten gehören, und khan von disen 45 Instrumenten neunerley Musikh gemacht, vnd volgendts alle miteinander auf den gemeinen Tonum der Orgel accordirt und zusamen gericht werden.

Brief und Verzeichnis sind wahrscheinlich Übersetzungen italienischer Originale; denn der Schreiber ist Italiener; auch der Adressat ist es vermutlich; es handelt sich um von Italienern hergestellte Instrumente; endlich deutet der ganze Stil der Übersetzung, namentlich ihr Periodenbau nur auf einen italienischen Urtext. Weder der Schreiber des Briefes, noch der Adressat gehörte zu den ständig am bayerischen Hofe beschäftigten Agenten [1]). Die im ersten Schreiben erwähnte Abbildung der großen Instrumentenkiste hat sich nicht in der Urkundensammlung erhalten. Der Eintrag, „Verzaichnus der Instrumententruhen" von der Hand Hans Jakob Fuggers beweist, daß die beiden Schriftstücke ihm übersandt wurden. In Antwerpen hatten die Fugger ihre Faktoreien; von dorther bezogen sie auch Musikinstrumente, Zinken und Clavichorde für ihre eigene Hausmusik [2]). Von Antwerpen war auch seinerzeit Orlando di Lasso nach München berufen worden [3]). Auch mit Brüssel stand man in musikalischen Beziehungen; über diese Stadt hatten die Unterhandlungen wegen Lasso ihren Weg genommen [4]). So lag es denn nahe, daß Johann de Porta Brief und Verzeichnis an Hans Jakob Fugger [5]) sandte, war doch dieser der künstlerische Berater und Musikintendant des Herzogs. Aber damit wäre die Stellung dieses seltenen Mannes nur

[1]) Sigmund Riezler, Geschichte Baierns, IV. Bd., Gotha 1899, S. 479.

[2]) Georg Lill, Hans Fugger und die Kunst (Studien zur Fugger-Geschichte, herausgegeben von Max Jansen, II. Heft), Leipzig 1908, S. 24, 30.

[3]) Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle, I. Buch, Leipzig 1894, S. 59, 101 ff.

[4]) Ebenda, III. Buch, 1895, S. 300 ff: Berichte des bayerischen Gesandten und Reichsvizekanzlers Dr. Seld an Hans Jakob Fugger.

[5]) Riezler, a. a. O., IV. Bd., S. 480. Allgemeine Deutsche Biographie, VIII. Bd., Leipzig 1878, S. 183. Lill, a. a. O., S. 2, 5 A., 7, 18, 37 A., 164. J. Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe (Quellenschriften zur Kunstgeschichte, VIII. Bd.), Wien 1874. S. 7 A., 8 A., 25 A. Otto Hartig, Die Gründung der Münchener Hofbibliothek durch Albrecht V. und Johann Jakob Fugger (Abhandlungen der K. b. Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische und historische Klasse, XXVIII. Bd., 3. Abhandl.), München 1917. Vgl. Register.

einseitig gekennzeichnet; ihm dankte Albrecht die vertiefte Auffassung seiner Herrscherpflichten, ihm die Hinlenkung auf wissenschaftliche Betätigung. Hans Jakob Fugger endlich gebührt der Ruhm der Urheber und Gründer der herzoglich-bayerischen Hofbibliothek, unserer heutigen Bibliotheca Monacensis zu sein. Aus den bayerischen Hofzahlamtsrechnungen[1]) bzw. den Kantoreiausgaben dortselbst ergibt sich kein Beleg für den Erwerb der Instrumentensammlung, was jedoch ihren Ankauf nicht ausschließt. Als Mitbewerber beim Kaufe wird der „Großprior" genannt. Diesen Titel führte der erste Vorsteher der geistlichen Ritterorden nach dem Großmeister [2]). Vermutlich handelte es sich um den des deutschen Ordens, der damals schon in Mergentheim in Franken seinen Regierungssitz hatte [3]), wo sich noch bis in Beethovens Zeit gelegentlich der Tagungen des Ordens reges Musikleben entfaltete [4]).

Der Brief nennt außer der mit Blasinstrumenten gefüllten Truhe drei Lauten, ferner eine Kiste mit sechs großen welschen Geigen. Als Verfertiger für sämtliche Instrumente werden die Brüder Bassani in London bezeichnet. Die Familie stammte aus Venedig [5]).

Schon am 30. Oktober 1530 wurde einem Anthony Bassano, welcher verschiedene Instrumente gebaut hatte, „duringe the king's pleasure . . . . of midsumer ao. 30" eine Bezahlung von 12 d (= Pennies) by day" zugesichert [6]). 1540 werden die Brüder Alinxus (wohl Alexander), John, Anthony, Jasper und Baptista Bassano genannt [7]); auch andere Mitglieder der Familie finden sich. Andrew Bassano, sowie Anthony und Ludovico waren Posauner, Antonio und Augustin Lautenisten; Baptista und Edward wurden 1627 als Bläser angestellt; Thomas wird als Flötist angeführt. Als Musiker ohne nähere Bezeichnung sind uns überliefert: Arthur, Henri, Jasper, Jeronimo, John, Marc' Antonio und Scipio. Das letzte in der englischen Hofkapelle befindliche Familienglied, Henri Bassano, starb am 13. Dezember 1667.

[1]) Musikalische Nachrichten, hieraus abgedruckt bei Sandberger, a. a. O., III. Bd., S. 1 ff.

[2]) Wetzer-Welte, Kirchenlexikon, II. Aufl., X. Bd., Freiburg 1897, Sp. 415.

[3]) Ebenda, III. Bd., 1884, Sp. 1599.

[4]) 1790 kam der junge Beethoven dorthin mit der Bonner Kapelle. A. W. Thayer, Ludwig van Beethoven, I. Bd., Berlin 1866, S. 205 ff.

[5]) Wilibald Nagel, Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrich VIII. bis zum Tode Karl I. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte), Leipzig 1894, S. 19 ff. Derselbe, Geschichte der Musik in England, II. Teil, Straßburg 1897, S. 70. — Es finden sich die Lesarten des Namens: Basson, Basam, de Bassani, Bassanyes und Bassant. Vgl. Nagel, Annalen, Register.

[6]) Ebenda, S. 19.

[7]) Ebenda, S. 20; s. f. Register.

Die im Briefe erwähnte Abbildung der großen Instrumentenkiste hat sich, wie oben bereits gesagt, nicht mehr erhalten. Eine Vorstellung aber, wie diese Truhe beschaffen gewesen sein mag, gibt uns ein Kupferstich von Niklas Solis. Derselbe ist in der Beschreibung der Hochzeit Wilhelm V. und Renatas von Lothringen von Hans Wagner[1]) beigebunden; das Werk bildet nächst den Büchern Massimo Trojanos die wichtigste Quelle für dies an Musikaufführungen so reiche Fest. Gleich Trojanos Discorsi erschien es 1568 bei Adam Berg in München. Das Bild stellt u. a. auch die herzogliche Hofkapelle beim Hochzeitsmahle [2]) dar, im St. Georgensaale der damaligen Neuveste, der heutigen Residenz. Die Musiker sind soeben beschäftigt, ihre Instrumente herzurichten und zu stimmen. Neben einem Positiv steht die erwähnte Truhe; sie ist mit Metall beschlagen und besitzt Handhaben zur Erleichterung des Tragens. Aus den Größenverhältnissen ist ersichtlich, daß die umfangreichsten Blasinstrumente, wie der Baßpommer unzerlegt in ihr untergebracht werden konnten.

Sowohl bei den Saiteninstrumenten, Lauten und Geigen, als auch bei den Bläsern handelt es sich immer um ein Stimmwerk oder Accordo derselben Gattung. Die vokale Natur der Musik des 16. Jahrhunderts legte es nahe die begleitenden, besser gesagt verdoppelnden, höchstens umschreibenden Instrumente der menschlichen Stimmlage anzupassen, so daß man dieser entsprechend Tonwerkzeuge verschiedenen Umfangs von jeder Gattung baute.

Von den Lauten wird ein Accordo von drei Instrumenten, Discant Tenor und Baß in dem Briefe des Oliuo erwähnt. Michael Praetorius nennt in seinem „Syntagma", II. Bd., sieben an Umfang und Stimmung verschiedene Lauten [3]). Im 16. Jahrhundert scheinen Stimmwerke von

[1]) Hans Wagner, Kurtze doch gegründte beschreibung des Durchl. Hochgebornen Fürsten vnnd Herren Wilhelmen, Pfaltzgraven bey Rhein, Hertzogen in Ober- vnd Nider-Baiern etc. vnd der Durchl. Hochgebornen Fürstin, Frewlein Renata, gebornen Hertzogin zu Lottringen gehalten Hochzeitlichen Ehren-Fests, München 1568.

[2]) Am 22. Februar 1568. Über die dabei aufgeführten Kompositionen und die dazu angewandten Instrumente vgl. Massimo Trojano, Discorsi delli Trionfi . . . e delle cose più notabili, fatti nelle suntuose nozze dell' Illustrissimo . . . . Duca Guglielmo . . . ., Monaco 1568, S. 93 ff., Derselbe, Dialoghi, ne'quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. . . . . Principe Guglielmo . . . ., Venetia 1569, Bl. 60v ff. Trojano, Die Vermählungsfeier des Herzogs Wilhelm V. . . . ., übersetzt von Friedrich Würthmann, München 1842, S. 39 ff.

[3]) Michael Praetorius, Syntagma II. Bd., Von den Instrumenten, Wolfenbüttel 1618, Neudruck; herausgegeben von R. Eitner, Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, XIII. Bd., Berlin 1884, S. 60; betr. Stimmung vgl. S. 30. S. f. Curt Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913, S. 111 Diskantlaute, S. 381 Tenorlaute, S. 38 Baßlaute. Georg Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, Katalog, Köln 1912, S. 435 ff.

drei, meist vier, seltener fünf Lauten üblich gewesen zu sein, wie das eingangs erwähnte Fuggersche Inventar beweist. Auch Hans Muelich zeichnet in seinen Minaturenkodizes der Motetten Rores und der Bußpsalmen Lassos wiederholt Gruppen zusammengehöriger Lauten von verschiedenen Größen, oder er malt mehrere zusammenmusizierende Lautenspieler, ebenfalls mit verschieden großen Instrumenten; sie begleiten sowohl den Gesang, als auch fügen sie sich einem andern instrumentalen Ensemble ein [1]). Derartiges Zusammenspiel schildert auch Michael Praetorius im dritten Bande des Syntagma [2]) als Lautenchor. Bei der Ausführung bzw. Begleitung oder Ergänzung eines Vokalsatzes mit mehreren Lauten kam auch die Polyphonie wieder mehr zur Geltung [3]), während bei einer Laute naturgemäß das Spiel homophon blieb.

Bei der nächsten Gruppe werden sechs große welsche Geigen genannt. In die moderne Musikpraxis haben sich die Streichinstrumente verschiedener Größe und Umfangs als einheitliche Gruppe aus der alten Zeit herüber gerettet. In unserem Falle handelt es sich aber nicht um den modernen Violintyp, der schon längst vor Praetorius [4]) sich auf der einen der beiden berühmten Darstellungen der Münchener Hofkapelle von Hans Muelich befindet [5]), in dem 1570 vollendeten zweiten Bande der Lassoschen Bußpsalmen. Der Name „große welsche Geige" bedeutet Viola da gamba, während man unter „kleiner Geige" die Viola de braccio verstand, gleichviel, ob sie dem Violen- oder modernen Geigentyp entsprach [6]). Die Viola da gamba entlehnte das Griffbrett bzw. die Bünde desselben, Saitenzahl und Stimmung von der Laute [7]). Sie wurde ebenfalls in verschiedenen Größen gebaut, Diskantviola oder Violetta piccola, Alt-Tenor-

[1]) Vgl. bes. B. M. Mus. Mss. B., Rore, Motetten, S. 36, 190; Mus. Mss. A., Lasso, Bußpsalmen, II. Bd., S. 153, 179.

[2]) Michael Praetorius, Syntagma Musicum, III. Bd., Kritisch revidierter Neudruck nach dem Original, Wolfenbüttel 1619, herausgegeben von Eduard Bernoulli, Leipzig 1916, S. 133 f.

[3]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, VII. Jahrg., Leipzig 1891, S. 302, Ernst Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik. Rivista musicale, V. Jahrg., Turin 1898, S. 659, Michel Brenet, Notes sur l'histoire du luth en France.

[4]) M. Praetorius, Syntagma, II. Bd., Tafel XXI.

[5]) B. M. Mus. Mss. A., II. Bd., S. 187: Aufführung einer weltlichen Komposition durch Sänger und Instrumentisten im St. Georgensaale der Neuveste (Residenz) in München. Vorher geht, S. 186, die Aufführung eines kirchlichen Werkes durch die Sänger unter Leitung Orlando di Lassos und Johann de Fossas in der St. Georgskapelle, desgl. in der Neuveste.

[6]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M., XIII. Bd., S. 26, 51.

[7]) Alfred Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905, S. 1 ff.

viola und Baßviola[1]). Selbstverständlich müssen wir annehmen, daß es sich bei unseren 6 großen welschen Geigen wiederum um verschieden große, bzw. gestimmte Instrumente handelte. Über die Anwendung eines solchen Violen-, bzw. Geigenchors als Begleitung des Gesangs erteilt uns Massimo Trojano in seiner bereits angeführten Hochzeitsbeschreibung wiederholt Aufschlüsse. Da spricht er z. B. von einer sechsstimmigen Motette Cipriano de Rores, welche von sechs Viole da braccio begleitet wurde[2]); dann führt er ein zwölfstimmiges Konzert des Annibale Paduano an, in das sich sechs Violen da braccio, fünf Posaunen, ein Zinck und ein Regale dolce teilten[3]); weiter berichtet er von einer „Musica a dodici", welche in drei Chöre geteilt war: „primo choro con quattro uiole da gamba; secondo quattro flauti grossi; terzo quattro strumenti uarii, cioè una dolzaina, una corna musa, un fiffaro, ed un corno muto"[4]). Auf dem bereits mehrmals erwähnten Bilde der Münchner Hofkapelle von Hans Muelich tritt die Baßviola da gamba als Fundament zu den vier an Größe und Stimmung verschiedenen Armgeigen; an anderen Instrumenten finden sich eine Laute, ein Flauto traverso, eine Basset- und Baßflöte, ein Corno muto und ein Chorzinck, ein Ranckett, eine Posaune; sämtliche Instrumente begleiten den verhältnismäßig kleinen Sängerchor, der nur drei sehr jugendliche Diskante besitzt und die andern Stimmen dementsprechend besetzt aufweist, im Gegensatze zu dem gewaltigen Chore der Kirchenaufführung. Aus Trojano, dem Muelichschen Bilde und endlich auch unserem Briefe ergibt sich, daß die Viola da gamba in ihrer fertigen Gestalt früher nach Deutschland kam als bisher angenommen wurde[5]). Desgleichen gebührt das den Engländern lange zugeschriebene Verdienst das Instrument verbessert und in Deutschland eingeführt zu haben den Italienern; denn die Bassani, welche im Instrumentenbau in England wohl an erster Stelle standen, stammten aus Italien. Die Münchener Hofkapelle beschäftigte als „Geiger" bzw. Violaspieler nur Italiener und von diesen unterrichtete Deutsche. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, daß im 17. Jahrhundert das Gambenspiel in England in hoher Blüte stand, allerdings unter italienischem Einflusse.

[1]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M., XIII. Bd., S. 28, Tafel XX. Sachs, a. a. O., S. 403 Violetta piccola, S. 10 Altviola da gamba, S. 41 Baßviola. Kinsky, a. a. O., S. 435 ff.

[2]) Trojano, Discorsi, S. 98; Dialoghi, Bl. 63^{v}; Übersetzung von Würthmann, S. 40.

[3]) Ebenda, Discorsi, S. 98; Dialoghi, Bl. 64^{v}; Würthmann, S. 40.

[4]) Ebenda, Discorsi, S. 102; Dialoghi, Bl. 68^{v}; Würthmann, S. 41

[5]) Sachs, a. a. O., S. 411 f.

Bei der ersten Gruppe der Blasinstrumente handelt es sich um Pommern [1]). Der große Baß derselben besaß vier Claves oder Klappen; das Tenorinstrument oder Bassett, hier anderer Baß, wurde so genannt, weil wie Praetorius sagt, „darauf zur Noth ein Baß geblasen werden kann". Das eigentliche Diskantinstrument dazu bildete die Schalmei. Doch rät Praetorius im dritten Buche des Syntagma von ihrem Gebrauche wegen ihres quäkenden Tones ab, im zweiten Buche schreibt er über den Gebrauch der Pommern, „daß man allzeit . . . . drei und drei zusammen, als eine Art zum Baß, die ander zum Tenor und Alt (denn diese beiden Stimmen Tenor und Alt können allzeit aus gleichlautenden Corporibus und Instrumenten musiciert werden), die dritte aber zum Canto gebrauchen kann." Aus unserem Verzeichnis ist nicht klar ersichtlich, ob es sich beim Diskantinstrument um einen Pommer oder eine Schalmei handelt; hervorgehoben wird nur ihre klangliche Vorzüglichkeit, was eben gegenüber dem Rate des Praetorius den Diskant besser wegzulassen und die Tenorstimme dem Altpommer zu geben, auch auf die Gefahr des Transponierens um eine Quart tiefer hin [2]), besonders auffällt.

Die folgende Gattung, bei welcher nur tiefere Instrumente, nämlich Baß, Bassett und Tenor genannt sind, wird mit „Pfeiffen" bezeichnet. Dieser Ausdruck wurde im 16. Jahrhundert für alle Blasinstrumente gebraucht, so von Virdung und Martin Agricola [3]). Letzterer nennt das Krummhorn noch als „Pfeiffe" im besonderen [4]); da jedoch dies Instrument später nochmal erwähnt wird, kann es hier nicht in Frage kommen. Es handelt sich um Blockflöten [5]), da deren Baß zunächst nur eine Klappe besaß. Im 17. Jahrhundert sollen die Engländer durch Hinzufügung mehrerer Klappen, bis zu deren vier, das Instrument verbessert haben [6]). Aber auch hier haben die Italiener Bassani bei dem kleinen Baß „mitt Zwen Clauibus" den Anfang gemacht. Zu den Flöten gehört auch die „teutsche Schwegel", welche im 16. Jahrhundert nur in einer Größe vorkam [7]),

[1]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M. XIII. Bd., S. 22, 42 ff., Tafel VI, XI. Syntagma, III. Bd., herausgegeben von Bernoulli, S. 132 f. Sachs, a. a. O., S. 35, 55, 336.

[2]) Praetorius, Syntagma, III. Bd., herausgegeben von Bernoulli, S. 132 f.

[3]) Sebastian Virdung, Musica getutscht, Basel 1511, Neudruck Publ. G. M. XI. Bd., Berlin 1882, Bl. B. III. Martin Agricola, Musica instrumentalis, Wittenberg 1528 und 1545, Neudruck Publ. G. M. XX. Bd., Leipzig 1896, S. 13 ff., 31, 133 ff., 169 ff. Sachs, a. a. O., S. 295.

[4]) Agricola, a. a. O., Publ. G. M. XX. Bd., S. 21, 166.

[5]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M. XIII. Bd., S. 24, 38 ff., Tafel XX. Sachs, a. a. O., S. 89 ff., 8, 36 ff., 111.

[6]) Sachs, a. a. O., S. 50.

[7]) Virdung, a. a. O., Publ. G. M. XI. Bd., Bl. B. III. Agricola, a. a. O., Publ. G. M. XX. Bd., S. 20, 157. Sachs, a. a. O., S. 340 f.

während Praetorius bereits drei Stimmungen kennt [1]); er rechnet das Instrument bekanntlich wegen der Intonierung zu den Blockflöten. Über die Anwendung von vier flauti grossi, worunter wohl tiefe Blockflöten verstanden werden müssen, die als zweiter Chor zu vier Gamben und einem dritten von vier verschiedenen Blasinstrumenten treten, unter denen sogar ein Fiffaro, eine hohe Querflöte, sich befindet, hat uns Trojano bereits vorne berichtet. Auch auf dem vorgenannten Muelichschen Bilde finden wir zwei tiefe Block- und eine hohe Querflöte. Die Schwegel wird wohl ähnlich der letzteren gegenüber einem tieferen Bläserchor, sie wird bei den Zincken und nicht bei ihrer eigenen Familie genannt, angewendet worden sein; ähnlich stellt auch Praetorius den Fiffaro als höchste Stimme dem Ensemble der Posaunen, Fagotte und Pommern entgegen [2]).

Das Stimmwerk der krummen Zincken [3]) in unserem Verzeichnisse besteht aus zwei Baß-, vier Tenor-, Alt- und drei Diskantzincken. Auch hier sind die drei üblichen Gattungen vertreten. Das Diskantinstrument besaß keine Claves, der rechte Chorzink hatte eine Klappe, der Corno, Cornon, Groß-Tenor-Cornet, Corno torto, hier Baß genannt, deren zwei, wie aus Praetorius ersichtlich. Im 16. und 17. Jahrhundert noch war der Zink das gebräuchlichste Blasinstrument, und wurde sowohl verdoppelnd, begleitend oder eine Stimme ersetzend beim Gesang angewendet. Das Zinckenspiel der Stadttürmer ist gleichfalls bekannt. Er wurde aber auch mit anderen Tonwerkzeugen zusammen gebraucht; Praetorius beschreibt seine Anwendung im Verein mit den Violinen, oder mit diesen und Block- oder Querflöten, wozu allein der Diskant gesungen wird, endlich kann als Baß noch eine Posaune oder Fagott dazu treten [4]). Als 1574 Herzog Ernst, von Bayern, der spätere Kölner Bischof, ein jüngerer Bruder Wilhelm V., in Rom weilte, beauftragte letzterer denselben, dortselbst Einkäufe von Instrumenten für die bayerische Hofkapelle zu besorgen. Die Antwort darauf lautete, daß die Römer Posaunen, Flöten und Krummhörner aus Nürnberg, „Zincken und Cornetti" aus England kommen ließen [5]). Wahrscheinlich handelte es sich bei letzteren um Bassanische Fabrikate.

Bei dem Accordo der Krummhörner treten zu den drei üblichen Arten noch Kontrabaß und halber Baß. Praetorius nennt Baß, Baß-

[1]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M. XIII. Bd., S. 39, Tafel IX.

[2]) Praetorius, Syntagma, III. Bd., herausgegeben von Bernoulli, S. 129.

[3]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M. XIII. Bd., S. 25, 41 f., Tafel VIII. Sachs, a. a. O., S. 11, 430 f.

[4]) Praetorius, Syntagma, III. Bd., herausgegeben von Bernoulli, S. 123 f.

[5]) K. b. Geh. Hausarchiv in München, Akt 696/VI: Ernst an Wilhelm, Tivoli, 16. Juni 1574. Vgl. B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, München 1912, S. 183.

Cho ist oder tieferes Tenor-Alt-Instrument, dann eigentlichen Tenor, Alt und Cantus [1]), welche alle unser Verzeichnis enthält; nur der kleine Cantus oder Exilent, die höchste Stimmung, findet sich dort nicht. Praetorius schildert die Anwendung des Krummhorns als Chor von sechs Stück [2]); in unserer Sammlung war derselbe verdoppelt.

Die zuletzt genannten Instrumente werden als „neun fletten mit geraden löchern, außgenommen die Baß" bezeichnet. Da uns die Blockflöten bereits begegneten, können wir sie hiefür nicht in Anspruch nehmen. Die Querflöten würden sicher als Fiffari, Travers- oder Doltzflöten [3]) bezeichnet worden sein; auch würde hier das Baßinstrument überhaupt fehlen. Praetorius aber betont bei einem Instrumente die gerade Bohrung, beim „Bassanello" [4]) nämlich, welcher den Namen unserer Instrumentenbauer trägt; sie „gehen gerade durch, einfach, unten offen, haben nur einen Messing-Schlüssel, werden mit bloßen Röhren gleich den Fagotten, Pommern und Basseten geblasen, denselbigen auch an Resonanz fast gleich, doch viel stiller. Und ist sonderlich der Cantus, welcher die kleinest, zu eim Tenor in Concerten, wenn man allerlei Art Stimmwerk von Instrumenten darunter brauchen will, woll zuhören; dann es also gar just im Ton kompt, und gleich wie sonst ein Tenor auf der Flöten geblasen wird; können, wann sie wol berürt sind, ziemlich hoch gebracht werden." Die Erwähnung des Instruments in unserm Verzeichnis aber zerstört die Annahme des Michael Praetorius hinsichtlich des Erfinders des Bassanello. Nicht der Komponist Giovanni Battista Bassano[5]), 1585 „Musico dell'illustrissima Signoria di Venetia", später Lehrer und Maestro di Conerto bei San Marco war es, sondern seine Namensbrüder und vermutlichen Vettern in London. Es ist hiermit einer der vielen sich jahrhunderte lang fortschleppenden musikhistorischen Irrtümer durch eine Urkunde aus jener Zeit wiederlegt [6]).

---

[1]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M. XIII. Bd., S. 27, 47, Tafel XIII. Sachs, a. a. O., S. 340 f.

[2]) Praetorius, Syntagma, III. Bd., herausgegeben von Bernoulli, S. 129 f., 130 f.

[3]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M. XIII. Bd., 25, 40 f., Tafel IX.

[4]) Ebenda, S. 27, 40, 48 f., Tafel XII. Sachs, a. a. O., S. 34.

[5]) R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, I. Bd., Leipzig 1900, S. 367 f.

[6]) Es dürfte bisher unbekannt sein, daß die durch Pfitzners Oper gegenwärtig aktuelle Palestrina-Legende schon bei Praetorius Syntagma, II. Bd., S. 150, Ausgabe von Bernoulli, S. 119, sich vorfindet. Praetorius spricht hier von der oft störenden Textbehandlung in figurierten Sätzen: „Vnnd hat nicht viel gefehlet, das die Music dieser Vrsachen halber von einem Bapst gantz vnd gar aus der kirchen wehre Partiret worden, wo nicht Johan Palestrino sich der sachen angenommen, vnd bewiesen hette, das mangel bey den Componisten, vnd nicht in der Kunst der Music steckete. Wie er dann zu bekräfftigung dessen, eine Missam, Missa Papae Marcelli genand, Componiret hat."

Schließlich wird noch des „Trühels" Erwähnung getan, „in welchem die Rörlein liegen". Abnehmbare Mundstücke und Einsatzrohre hatten darin ihren Platz; letztere waren deshalb vorhanden, weil eine Veränderung der Instrumente aus dem Kammer- in den Chorton[1]) möglich war.

Die „neunerlei Music", oder vielmehr die verschiedenen Kombinationen der 45 Instrumente, können wir wohl heute kaum mehr restlos feststellen. Hauptsächlich wird es sich um die gegensätzliche Wirkung der einzelnen klanglich verschiedenen Instrumentchöre in mehrchörigen Kompositionen gehandelt haben, wie sie vor allem die Venetianer Schule, aus welcher die Bassani hervorgingen, als besondere Kunstart pflegte. Auch eine modern mit Klangfarben untermalende Instrumentierung, welche die einzelnen Tonwerkzeuge nach Bedarf mischte, dürfen wir auf die damaligen Quellen uns stützend wohl annehmen. Eben aus diesen zeitgenössischen Berichten, wie denen von Trojano, aus den verschiedenen Abbildungen, wie wir sie bei Hans Muelich fanden, läßt sich mancher Schluß ziehen. Das Syntagma von Praetorius, welches wir häufig anführten, liegt allerdings nahezu ein halbes Jahrhundert später; allein es umfaßt, wie wir fast überall ersehen konnten, ganz die frühere Musikpraxis; denn nicht selten decken sich die Ansichten des Verfassers mit den älteren Nachrichten. Die Musik des 16. Jahrhunderts war in ihrem innersten Wesen eine vokale, eine auf der menschlichen Stimme beruhende. Deshalb verschmähten es die damaligen Meister, auch wenn sie instrumentale Mittel anwandten, dieselben nach unserer heutigen Weise aufzuzeichnen, ganz abgesehen natürlich von der Tabulaturenmusik für Laute oder Orgel. Andreas Gabrieli wagte es noch nicht in seinen 1583 bei Gardano erschienen Bußpsalmen, obwohl er zu ihrer Begleitung geradezu die Instrumente forderte[2]), nur ein einziges davon namhaft zu machen. Auch Johannes Gabrieli, sein genialer Neffe, geht nur zögernd daran, diesbezügliche Bemerkungen aufzustellen[3]). Die Vertreter der „nuove musiche" hingegen legten diese Scheu ab[4]), in dem Glauben auch hier absolut Neues zu bieten; und doch war es nur eine Jahrzehnte alte Tradition, welches sie zum ersten Male theoretisch festlegten.

[1]) Praetorius, Syntagma, II. Bd., Publ. G. M., S. 16 ff.

[2]) C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, II. Teil, S. 98 f.

[3]) Ebenda, I. Teil, S. 157.

[4]) Ebenda, II. Teil, S. 41 ff.

Einige Melodien zu lateinischen Gedichten Philipp Melanchthons.

Von

Th. W. Werner, München.

Die Königliche und Provinz-Bibliothek zu Hannover besitzt unter der Bezeichnung I 87 eine wertvolle Handschrift in Folio (Blattgröße 18 × 31½ cm) aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, deren Titel ihren liturgischen Zweck anzeigt und lautet:

PSALMODIA

hoc est / cantica sacra selecta / quibus melodijs per totius anni curri- / culum in hac collegiata BARDO- / RUM Ecclesia usitatè cantari / solent, conscripta, ac in quatuor libros distincta et / absoluta. / ANNO DOMJNJ / 1598 / calendis Februarij / SOLJ SJT DEO GLORJA.

Die Handschrift stammt aus dem alten, nördlich von Lüneburg gelegenen Städtchen Bardowieck. Ihr Einband besteht aus Holzdeckeln, die mit gepreßtem Schweinsleder bezogen sind und zum Schutz acht metallene Ecken tragen. Der vordere Deckel zeigt ein Bildnis Luthers mit der Unterschrift: „Nosse cupis faciem Lutheri hanc / cerne tabellam si mentem libr / os consule certus eris". Am rechten Rande dieses Deckels befinden sich noch zwei Lager aus Metall zur Aufnahme für die Haken der am unteren Deckel befestigt gewesenen Schließen. Auf diesem unteren Deckel sind Bilder der vier Evangelisten eingepreßt.

Den Inhalt gibt in großen Zügen ein dem Ganzen vorgesetztes Gesamtverzeichnis an; ein genaueres Register beschließt jedes der vier Bücher.

Das erste Buch enthält auf 464 Seiten Antiphonen und Responsorien für die Sonntage, das zweite auf 160 Seiten dieselben Formeln für

die Festtage. Die 162 Seiten des dritten Buches bringen die Meßgesänge, während das letzte Buch mit 142 Seiten zur Aufnahme der Invitatorien und Psalmen für Weihnachten, Ostern und Pfingsten, des Tedeum, der Hymnen, des Gloria super Responsoria omnium tonorum und des Benedicamus dient. — Ein Teil der Seiten ist unbeschrieben.

Neben der vorherrschenden lateinischen ist für einzelne Stücke die deutsche Sprache verwandt. So steht auf Seite 108 des dritten Buches ein Kyrie und Gloria und auf Seite 133 ein Agnus germanicum, dieses in zwei Fassungen. Der Schluß des vierten Buches (S. 132—137) bringt lateinisch-deutsche Mischtexte zu einigen der mehrstimmigen Gesänge, die an bestimmten Festen an Stelle des Benedicamus gesungen werden können; diese sind in weißer, zum Teil auch in gefüllter Note mensuraliter notiert, während im übrigen zur Festlegung der einstimmigen liturgischen Melodien die gothische Choralnote auf fünf mit c- und f-Schlüsseln versehenen Linien dient.

Von besonderem Interesse sind einige Aufführungsvermerke, die Teile der Benedicamus-Kompositionen[1]) verschiedenen Gruppen: den pueris und dem Chorus oder Teile der sequentia in festo trinitatis (III. S. 123) den pueris, dem organon und dem chorus zuweisen.

In ihrem vierten Buch birgt die Handschrift unter den Hymnen neben solchen von Ambrosius, Prudentius und Sedulius zwei geistliche Gesänge in lateinischer Sprache von Philipp Melanchthon: Der erste „Aeterne gratias tibi" in jambischen Vierhebern steht auf S. 68 und ist im Corpus Reformatorum, Bd. X (1842) auf Spalte 587 neugedruckt; der auf S. 73 der Handschrift zu findende zweite Gesang steht im sapphischen Versmaß und beginnt mit den Worten „Dicimus grates tibi"; der Neudruck auf Spalte 584 setzt die Entstehung dieses Gedichts in das Jahr 1543, während das erste aus dem Jahre 1544 stammen soll. Die beiden Fassungen der Gedichte stimmen im ganzen überein; in der Strophe 4^1 des ersten heißt es im Druck: Princeps[2]), was nach unserer Handschrift in das dem Versschema entsprechende Principes zu verbessern ist; dagegen bringt die Handschrift im zweiten Gedicht Strophe 10^3 tui statt des wohl richtigeren tuum des Druckes.

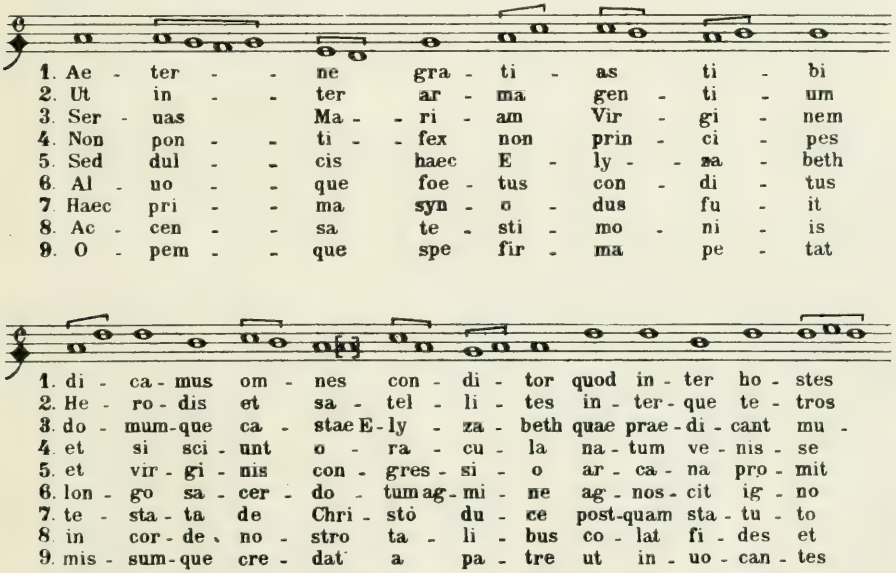
Die Texte sind von dem Komponisten nach Art der Strophenlieder behandelt: die Melodie der ersten gilt für die andern Strophen. Auffälligerweise hat der Notator die Melodie für jede Strophe neu geschrieben, was

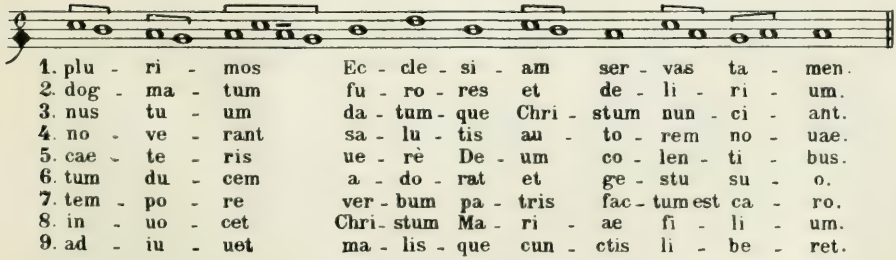
[1]) In seinem Aufriß der lüneburgischen Gottesdienstordnung (Psalmodia I, fol. 1, Nr. 7) weist Lossius das Benedicamus „pueris selectis" zu.

[2]) Auch die Psalmodia des Lucas Lossius, von der eine Ausgabe von 1561 mir zur Hand ist, liest fol. 204^r princeps.

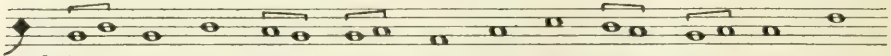
für den ersten Gesang eine neunmalige, für den zweiten gar eine elfmalige Wiederholung der Arbeit bedeutet. Zu erklären ist sein umständliches Verfahren zunächst wohl nur damit, daß der Schreiber sich gegenüber den zwischen den Noten oder Notengruppen auftretenden, ihre Zugehörigkeit zu einem Wort anzeigenden Strichen in Verlegenheit sah: ihre Stellung verändert sich natürlich von Strophe zu Strophe. Der c-Schlüssel auf der fünften Linie, der für den Anfang des Hymnus „Aeterne gratias tibi" gewählt war, wurde durch den bessere Verhältnisse ergebenden auf der 4. Linie ersetzt; das „Dicimus gratias tibi" notiert alle Strophen im f-Schlüssel auf der dritten Linie.

Hannover, Kgl. und Prov.-Bibl. cod. ms. I., 87 in fol. IV, S. 68. In Festo visitationis Mariae Hymnus. philip: Me:

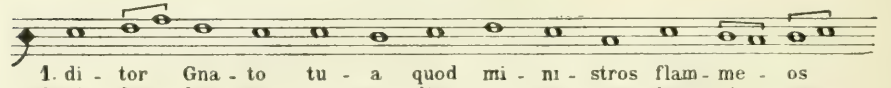




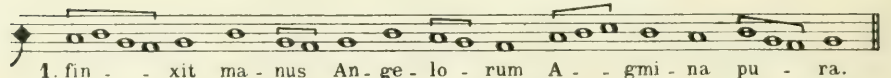
Hannover, Kgl. und Prov.-Bibl. cod. ms. I, 87 in fol. IV, S. 73. In Festo St. Michaelis Hymnus. p: Mel:



1. Di ci - mus gra - tes ti - bi sum - me re - rum con
2. Qui tu - ae lu - cis ra - di - is ui - bran - tes te
3. Hos nec ig - na - uum si - nis es - se uul - gus nec
4. Sed iu - bes Chri - sto co - mi - tes ad - es - se et
5. Im - pi - is ar - dens o - di - is et i - ra nam
6. Hic do - mos ur - bes tu - a tem - pla gen - tes et
7. In - ter - im sed nos te - git an - ge - lo - rum quae
8. An - ge - li Lo - thon So - do - mae tu - en - tur in -
9. Tu - tus est in - ter me - di - os le - o - nes An -
10. Hoc tu - um mu - nus ce - le - bra - mus u - na et
11. Et tu - o tem - plo ui - gi - les ut ad - das an -



1. di - tor Gna - to tu - a quod mi - ni - stros flam - me - os
2. ui - dent lae - tis o - cu - lis tu - as - que hau - ri - unt
3. per in - gen - tes no - li - ta - re fru - stra ae - the - ris
4. pi - os coe - tus ho - mi - num tu - e - ri qui tu - as
5. tu - is ca - stris dra - co sem - per in - fert bel - la qui
6. tu - ae le - gis mo - nu - men - ta to - ta et bo - nos
7. du - cem Chri - stum se - qui - tur ca - ter - na at - que gras -
8. ter in - fe - stos E - li - sae - us ho - stes an - ge - lis
9. ge - lis sep - tus Da - ni - el pro - phe - ta sic te - git
10. ti - bi no - ster cho - rus an - ge - li - que gra - ti - as
11. ge - los sem - per po - pu - lo - que gna - ti qui tu - i



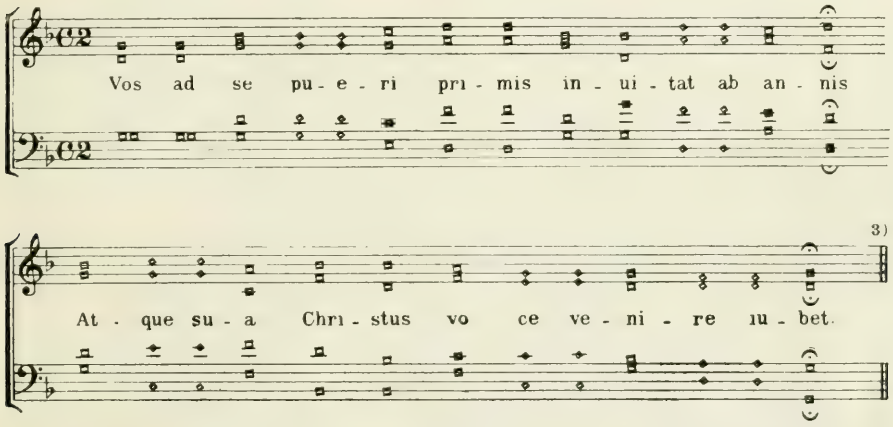
1. fin - - xit ma - nus An - ge - lo - rum A - - gmi - na pu - ra.
2. uo - - ces sa - pi - en - ti - ae - que fon - te fru - un - tur.
3. trac - - tus te - me - re nec in - ter lu - de - re uen - tos.
4. le - - ges ue - ne - ran - tur at - que dis - ce - re cu - rant,
5. pri - - mus sce - lus at - que mor - tem in - tu - lit or - bi.
6. mo - - res ab - o - le - re ten - tat fun - di - tus om - nes.
7. san - - tis re - pri - mit cru - en - ta ar - ma Dra - co - nis.
8. cin - - ctus ni - hil ex - ti - mes - cit bel - li - ca sig - na.
9. sem - - per De - us his mi - ni - stris om - ni - a no - stra.
10. di - - cunt si - mul ac - ci - nen - tes con - di - tor al - me.
11. uer - - bum co - lit ob - se - cra - mus pec - to - re to - to.

Die Übertragung mit ihrer der Vorlage nicht entsprechenden Unterlegung aller Strophen unter den einen Melodiekörper ergibt für den Michaelshymnus das Bild völliger Übereinstimmung zwischen allen Teilen der Dichtung und dem Zuge der Gesangsweise. Anders steht es in dieser Beziehung mit dem Liede auf das Fest der Heimsuchung Marias, dessen Besonderheiten zur Beantwortung der Frage nach dem Vortrag derartiger

Gebilde beitragen können — nach dem Vortrag im Hinblick auf die Geltung der Werte in der Zeit.

Das ästhetisch oft unbefriedigende Ergebnis der unretouchierten Lesung solcher Melodien zeitigte das Bedürfnis nach Auffindung anderer Umdeutungsarten; und da lag es nahe, den im Text zutage tretenden prosodischen Gesetzen bestimmenden Einfluß auf das rhythmische Leben der Melodie zuzugestehen [1]).

An sich setzt die Choralnote einer rhythmischen Lesung kaum Widerstand entgegen; ja, die alte Lehre vom Verhältnis der Virga zum Punctum als dem einer Longa zur Brevis, die sich nach Maßgabe der antiken Versfüße ablösen, mochte zu einem durch Wechsel der Notenwerte belebten Vortrage, wie er etwa in Frankreich zu Prosen und Sequenzen beliebt war, einladen. Bekannt war auch jene aus dem Schosse des Humanismus hervorgegangene metrische Behandlung von Gedichten in antiken Versmassen, von der Martin Agricolas Komposition einer im elegischen Maß verfaßten Dichtung Melanchthons ein Beipiel gibt; die erste Strophe sei hier mitgeteilt [2]):



Auch einstimmig notierte Melodien mit wechselnden Notenwerten sind z. B. unter den Weihnachtsgesängen auf Blatt 27—31 der Psalmodia

[1]) Oft, z. B. in der Psalmodia des Lossius, ist auch die Art des Verses mit Iambicum dimetrum, Sapphicum und ähnlichen Terminis ausdrücklich bezeichnet.

[2]) Aus den „Melodiae / scholasticae / svb horarvm inter- / vallis decantandae, in / quibus Musica Martino Agricolae, Hym- / ni svis avtoribus, Distributio cum / alijs nonnullis Godescalco / Praetorio debentur. / In / vsvm scholae Mag- / debvrgensis . . . Witebergae M. D. LVII". — 4 Stimmbücher in 8°. — Neudruck des Gedichts, das um 1528 entstanden sein soll, im Corpus Reformatorum X (1842), Nr. 96, Spalte 531.

[3]) Diskant und Tenor notieren so, die anderen beiden Stimmen in halben Werten.

des Lossius nachzuweisen; sind sie auch aus mehrstimmigen Sätzen herausgelöst, so ist doch kein Zweifel, daß sie hier nach der Absicht des Bearbeiters einstimmig vorgetragen werden sollten. Ihre rhythmische Beschaffenheit ist durch die Mensuralnote unzweideutig bezeichnet.

Dies Charakteristikum fehlt dem Marienhymnus; jene Lehre vom ungleichen Dauerwert der Choralnotenformen war seit geraumer Zeit verblüht: der dem 15. Jahrhundert angehörige cod. ms. mus. 1571 der Hof- und Staatsbibliothek zu München[1]) sagt von der römischen, wie von der gothischen Choralschrift, die Verschiedenheit ihrer Notenformen bedinge keinerlei Verschiedenheit der Geltungswerte der Einzelnote.

Aber noch schlüssiger ist aus dem in Rede stehenden Werke selbst der Beweis zu führen, daß dem Sänger der Weise ein metrischer Vortrag auf Grund der metrischen Beschaffenheit des Textes nicht vorgeschwebt haben könne.

Der Sprecher, der nach dem Vorbilde der anderen die dritte Strophe vortragen wollte, wird den Hiatus castae Elizabeth verschleifen und dipodisch skandieren:

Servás Marìam Vírginèm domúmque càst(ae) Elízabèth.

Als der Notator die Melodie zur dritten Strophe eintrug, begnügte er sich nicht damit, sie von einer der andern abzuschreiben, sondern es erschien ihm — doch wohl in engem Anschluß an seine Vorlage — notwendig, an einer Stelle eine Hilfsnote einzuschieben, die Zahl der Noten gegen die andern Strophen um eine zu vermehren; und der Ort der neuen Note ist gerade über der Stelle der Elision. Der Komponist will also nicht nach dem Versschema: càst' Elízabèth deklamieren, sondern: castae Elizabeth; er hat also entweder den Rhythmus des Gedichts bei der Einkleidung in die Musik nicht empfunden, oder, was unwahrscheinlicher ist, er löst ihn mutwillig auf. In beiden Fällen ist die Vermutung einer auf den prosodischen Gesetzen des Textes beruhenden Melodieerfindung nicht annehmbar, und ein metrisch geregelter Vortrag des Stückes läge im Widerstreit mit der deutlich bekundeten Absicht des Komponisten. Die gleiche Anschauung spricht auch aus der Behandlung von Stellen, wie in Strophe 6: sacèrdot(um) ágminè und in der siebenten Strophe: factúm (est carò; nur, daß hier die neue Note nicht nach Gutdünken genommen wurde, sondern in einer zweitönigen Gruppe vorhanden war und nur durch Auflösung der Ligatur frei gemacht zu werden brauchte. Also auch hier Aufhebung der das Gedicht beherrschenden prosodischen Gesetze und als

[1]) J. J. Maier, Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, I (1879), Nr. 273.

notwendige Folge: Annahme eines vom Rhythmus des Textes unabhängigen Vortrags.

Die Gewissenhaftigkeit des Schreibers, die auf das Sorgsamste jeder Strophe die ihre Eigenheiten berücksichtigende Melodieform zuerteilt, gibt diesem Zeugnis besonderes Gewicht. — Bei einem abkürzenden Schreibverfahren, das die Gesamtheit der Strophen unter einem Melodiekörper anordnet, wird dieser erklärlicherweise in der für die Mehrzahl der Strophen passenden Normalform gegeben und die Ausgleichung der auftretenden Unstimmigkeiten in die Hand des Vortragenden gelegt werden.

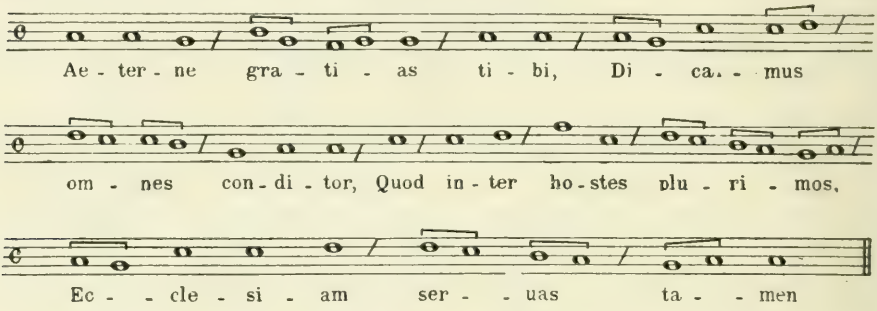
Der ebenfalls aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammende cod. ms. I, 88 derselben Bibliothek, der neben lateinischen liturgischen Gesängen Choräle in niedersächsischer Sprache enthält, zeigt fol. 121^{r} dieselbe Komposition des „Aeterne gratias tibi" in der zusammenfassenden Anordnung aller Strophen unter die Melodie der ersten. Erhalten ist die erste Notenzeile ganz mit dem größten Teile des zu ihr gehörigen Textes, von dessen letzten drei Strophen die letzten Worte fehlen; von der zweiten Notenzeile ist etwa die Hälfte erhalten, vom Text ist jedoch nicht mehr als die ersten zwei Worte jeder Strophe vorhanden. Hier hat der Schreiber zu der Elision in der dritten Strophe keine Hilfsnote gefügt, an der in der sechsten hat er keine Ligatur aufgelöst und vermutlich hat er auch die Ausgleichung der nicht erhaltenen Stelle in der siebenten Strophe dem Takt des Vortragenden überlassen. — Vom Michaelsliede ist in der Handschrift nur die erste Notenzeile mit fünf Noten und den ersten Worten der drei ersten Strophen, von der zweiten Notenzeile zwei Noten mit Textteilen aus den drei ersten Strophen bewahrt; auf der Rückseite des Blattes 121 stehen die übrigen Strophen, jedoch nicht vollständig, da von 9, 10 und 11 die ersten Worte fehlen. —

Der Titel Psalmodia usw. der hauptsächlich besprochenen Handschrift legt die Vermutung nahe, daß auf ihre Gestaltung die zuerst 1553 erschienene Psalmodia des Lucas Lossius[1]), der bis zu seinem Tode Rektor in Lüneburg war, von Einfluß gewesen sei. Wirklich sind auch Gemeinsamkeiten nicht zu verkennen: die auf dem Titel des Druckes nicht zutage tretende Vierteiligkeit der Anlage, Ähnlichkeiten, ja Übereinstimmungen des liturgischen wie des musikalischen Inhalts. Doch finden sich

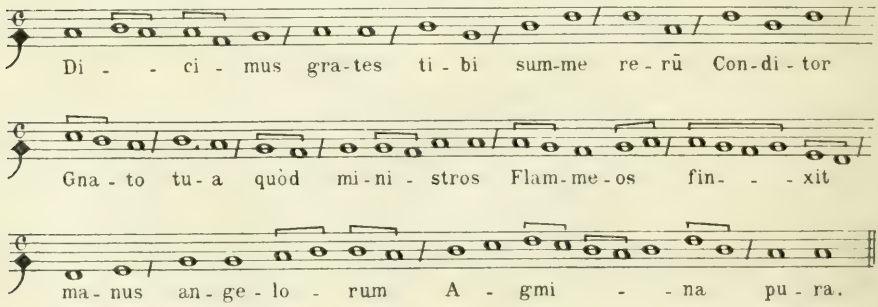
[1]) Der Titel der mir vorliegenden Ausgabe lautet: Psalmodia, / hoc est, / Cantica Sacra / veteris eccle- / siae selecta. / Quo Ordine et Melodijs / per totius anni curriculum / cantari usitatè solent in Templis de Deo, et de Filio eius IESV / CHRISTO . . . et de SPIRI / TV SANCTO. / Item de Sanctis, eorum in Christum / fide et cruce. (Vignette.) Ad ecclesiarum et scholarvm / usum . . . per Lvcam Lossivm Lvneburgensem. / Cum praefatione Philippi Melanthonis. Witebergae apud Haer. Georgij Rhau, 1561.

in der Anordnung des streckenweise verwandten Materials zuviele Unterschiede, als daß von einer Abhängigkeit der Handschrift vom Druck gesprochen werden könnte; viele Abschnitte sind im großen und kleinen so angelegt, daß überhaupt keine Vergleichspunkte zu finden waren. Die beiden Hymnen Melanchthons bringt der Druck im zweiten Buche (fol. 203^{v} und 232^{r}) zur Liturgie der Festtage, für die sie bestimmt sind; ihre Melodien sind trotz einiger, gewiß nur zufälliger Anklänge aus anderem Boden erwachsen als die der Handschrift.

Lossius: Psalmodia, Ausg. von 1561, fol. 203^{v} Hymnus. Philip. Melanth. Jambicum Dimetrum.



Fol. 232^{r}[1]) Hymnus de sanctis angelis. Philip. Melanth. Sapphicum.

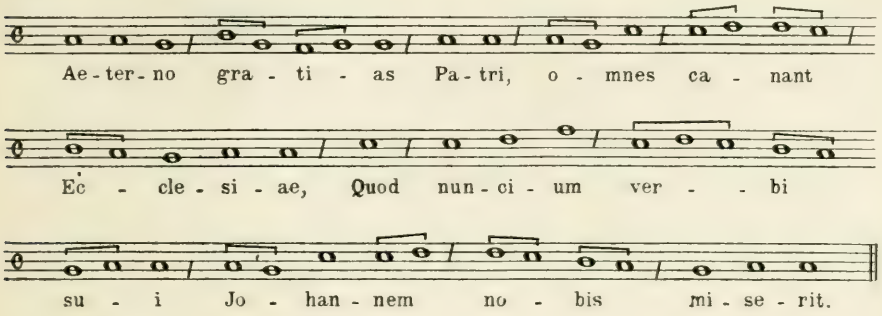


Die übrigen Strophen sind ohne Bezug auf die Noten in ihrer Reihenfolge angeordnet.

Ein weiterer Gesang zu einem in jambischen Dimetern abgefaßten Hymnus Melanchthons findet sich in der Psalmodia des Lossius, in der Ausgabe von 1561, fol. 217^{v}, zu dem Fest Johannes des Täufers;

[1]) Im Index steht fälschlich 132.

der Text ist neugedruckt im X. Bande des Corpus Reformatorum (1842), Spalte 587.



Noch 5 Strophen Text.

Die Dichtung ist infolge ihrer dem Marienhymnus „Aeterne gratias tibi“ ähnlichen Haltung an dessen Melodie angeschlossen worden. Wäre das in beiden Gedichten gleiche Versschema hierfür bestimmend gewesen, so hätte an der Stelle verbi] sui des zweiten Liedes gegenüber dem pluri-]mos des ersten die Einschiebung einer die etwaige metrische Verwandtschaft beider Stücke aufhebenden Note überflüssig erscheinen müssen; daß sie vorhanden ist, zeigt die völlige Unbekümmertheit des Bearbeiters, der sich auch eine unbedeutende Änderung der Melodie gestattet, in Fragen des rhythmisch geregelten Vortrags.

Druck der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg

BINDING SECT.
APR 26 1973

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
55
S2F4
1919

Festschrift zum 50 Geburtstag
Adolf Sandberger, überreicht
von seinen Schülern

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 20 02 01 012 8